OEUVRES

COMPLETES

DE

VOLTAIRE.

OEUVRES

COMPLETES

DE

VOLTAIRE.

OEUVRES

COMPLETES

DE

VOLTAIRE.

TOME SOIXANTE-CINQUIEME.

DE L'IMPRIMERIE DE LA SOCIÉTÉ LITTÉRAIRE-TYPOGRAPHIQUE.

1785.

ANNEXE DE LA BIBLIOTHÈQUE
uOttawa
Universitas
BIBLIOTHÈ

OEUVRES

COMPLETTES

DE

VOLTAIRE.

TOME SOIXANTE-CINQUIEME.

PQ
2070
1785a
V.65

COMMENTAIRES

SUR

CORNEILLE.

AVERTISSEMENT

DES EDITEURS.

On a eu ſoin, dans ces Commentaires, de citer les paſſages entiers de *Corneille*, afin qu'il fût poſſible de les lire ſans avoir ſon théâtre ſous les yeux ; et pour en faciliter l'uſage aux perſonnes qui ont les différentes éditions de ce poëte, on a numéroté les vers de chaque ſcène.

C'eſt un des ouvrages de M. de *Voltaire* les plus propres à former le goût des jeunes gens et des étrangers ; et on n'a pas cru pouvoir ſe permettre de le retrancher de cette édition, ni forcer ceux des ſouſcripteurs qui voudraient avoir les Oeuvres de M. de *Voltaire* complètes, d'acheter une édition de *Corneille* avec les Commentaires.

Les indications des *tomes* et des *pages* déſignent toujours l'édition de *Corneille*, commentée, en 8 vol. in-4°, publiée par M. de *Voltaire* en 1774, beaucoup plus ample que la première édition de 1762, en 12 vol. in-8°.

N. B. Les traductions du Jules-Céſar de *Shakeſpeare*, et de l'Héraclius de *Calderon*, ſont jointes au théâtre, tome IX de notre édition.

A MESSIEURS
DE L'ACADEMIE
FRANÇAISE.

MESSIEURS,

J'AI l'honneur de vous dédier cette édition des ouvrages d'un grand génie, à qui la France et notre compagnie doivent une partie de leur gloire. Les commentaires qui accompagnent cette édition ſeraient plus utiles ſi j'avais pu recevoir vos inſtructions de vive voix. Vous avez bien voulu m'éclairer quelquefois par lettres ſur les difficultés de la langue; vous m'auriez guidé non moins utilement ſur le goût. Cinquante ans d'expérience m'ont inſtruit, mais ont pu m'égarer; quelques-unes de vos ſéances m'en auraient plus enſeigné qu'un demi-ſiècle de mes réflexions.

Vous ſavez, Meſſieurs, comment cette édition fut entrepriſe ; ce que j'ai cru devoir au ſang de *Corneille* était mon premier motif; le ſecond eſt le déſir d'être utile aux jeunes gens qui s'exercent dans la carrière des belles-lettres, et aux étrangers qui apprennent notre langue. Ces deux motifs me donnent quelques droits à votre indulgence. Je vous ſupplie, Meſſieurs, de me continuer vos bontés, et d'agréer mon profond reſpect.

VOLTAIRE.

AVERTISSEMENT

DU COMMENTATEUR,

Sur la ſeconde édition, en 8 vol. in-4°.

DANS la première édition de ce commentaire, je crois avoir remarqué toutes les beautés de *Corneille*, et même avec enthouſiaſme ; car quiconque ne ſent pas vivement n'eſt pas digne de parler de ces morceaux, d'autant plus admirables que nous n'en avions aucun modèle ni dans notre nation, ni dans l'antiquité.

Dans le deſſein d'être utile aux jeunes gens, dont le goût peut n'être pas encore formé, je remarquai auſſi quelques défauts ; et j'eus ſoin de dire, plus d'une fois, que le temps où vivait *Corneille* était l'excuſe de ces fautes.

Des gens qui, dans le fond du cœur, étaient choqués autant que moi de ces défauts, et qui en parlent tous les jours avec le mépris et la dériſion qui ne leur conviennent pas, osèrent me reprocher d'avoir imprimé pour le progrès de l'art, et d'avoir diſcuté, avec quelque attention, la centième partie des critiques qu'ils débitent eux-mêmes ſi ſouvent dans les cafés et dans les réduits qu'ils fréquentent.

Pour répondre à leurs reproches, j'examinerai plus ſévèrement toutes les pièces de *Corneille*, tant celles qui auront un ſuccès éternel, que celles qui n'ont eu qu'un ſuccès paſſager : j'oublierai ſon nom ; et je n'aurai devant les yeux que la vérité : j'ai eu cette hardieſſe néceſſaire ſur des objets plus importans ; je l'aurai ſur cette partie de la littérature.

Ceux qui crurent que je voulais exalter *Corneille* par des louanges ſe trompèrent ; ceux qui imaginèrent que je voulais le déprimer par des critiques ſe trompèrent bien davantage : je ne voulus qu'être juſte. J'avais aſſez long-temps réfléchi ſur l'art, je l'avais aſſez exercé, pour être en droit de dire mon avis. Je dus le dire, puiſque j'étais obligé de faire un commentaire.

Ce fut en partie ce commentaire même qui ſervit à l'établiſſement heureux de la deſcendante de ce grand homme ; mais il fallait auſſi ſervir le public. Ce n'eſt pas la perſonne de *P. Corneille*, mort il y a ſi long-temps, que je reſpectai ; c'était Cinna, c'était le vieil Horace, c'étaient Sévère et Pauline, c'était le dernier acte de Rodogune. Ce n'eſt pas lui que je voulus déprimer, quand je développai les

raiſons de ſes inégalités : quand on prèfère une maiſon, un jardin, un tableau, une ſtatue, une muſique, le connaiſſeur ne ſonge ni à l'architecte, ni au jardinier, ni au peintre, ni au ſtatuaire, ni au muſicien ; il n'a que l'art en vue et non l'artiſte. Au contraire, les contemporains, toujours jaloux, ne ſongent qu'à l'artiſte et oublient l'art : aucun de ceux qui écrivirent contre *Corneille* n'avait la moindre connaiſſance du théâtre : l'abbé d'*Aubignac* même qui avait tant lu Ariſtote, et qui diſait tant d'injures à *Corneille*, n'avait pas la première idée de cette pratique du théâtre qu'il croyait enſeigner.

Un orgueil très-mépriſable, un lâche intérêt plus mépriſable encore, ſont les ſources de toutes ces critiques dont nous ſommes inondés : un homme de génie entreprendra une pièce de théâtre ou un autre poëme pour acquérir quelque gloire, un *Fréron* le dénigrera pour gagner un écu. Un homme qui fait un honneur infini à la littérature, enrichit la France du beau poëme des Saiſons, ſujet dont juſqu'ici notre langue n'avait pu exprimer les détails ; cet ouvrage joint au mérite extrême de la difficulté vaincue les richeſſes de la poëſie

et les beautés du ſentiment. Qu'arrive-t-il ? un jeune pédant de collége, ignorant et étourdi, preſſé par l'orgueil et par la faim, écrit un gros libelle contre l'auteur et l'ouvrage : il prétend qu'il ne faut jamais faire des poëmes ſur les faiſons ; il critique tous les vers ſans alléguer la moindre raiſon de ſa cenſure ; et après avoir décidé en maître, ce pauvre écolier va lire aux comédiens ſa Médée.

Un homme de cette eſpèce, nommé *Sabatier*, natif de Caſtres, fait un dictionnaire littéraire, et donne des louanges à quelques perſonnes pour avoir du pain : il rencontre un autre gueux qui lui dit : Mon ami, tu fais des éloges, tu mourras de faim ; fais un dictionnaire de ſatires, ſi tu veux avoir de quoi vivre. Le malheureux travaille en conſéquence, et n'en eſt pas plus à ſon aiſe.

Telle était la canaille de la littérature du temps de *Corneille ;* telle elle eſt aujourd'hui, telle on la verra dans tous les temps ; il y aura toujours dans une armée des officiers et des goujats, et dans une grande ville des magiſtrats et des filoux.

RÉPONSE

A UN DETRACTEUR DE CORNEILLE.

Comme on achevait cette édition (*), il eſt tombé entre les mains de l'éditeur je ne ſais quel livre intitulé : *Réflexions morales, politiques, hiſtoriques et littéraires, ſur le théâtre*, ſans nom d'auteur ; à Avignon, chez *Marc Chave*, imprimeur et libraire.

L'auteur paraît être un de ces fanatiques qui commencent depuis quelque temps à lever la tête, et qui ſe déclarent les ennemis des rois, des lois, des ſages, et des beaux arts. Cet homme pouſſe la démence juſqu'à traiter *Corneille* d'impie. Il dit que le parallèle continuel que *Corneille* fait des hommes avec les dieux, fait tout le ſublime de ſes pièces. Il anathématiſe ces beaux vers que *Cornélie*, dans la Mort de Pompée, adreſſe aux cendres de ſon mari :

Oui, je jure des dieux la puiſſance ſuprême,
Et, pour dire encor plus, je jure par vous-même,
Car vous êtes plus cher à ce cœur affligé, *&c.*

(*) L'édition de 1762 en 12 volumes in-8° du théâtre de *Corneille*, avec le commentaire de M. de *Voltaire*.

Et voici comme cet homme s'exprime :

» Mettre des cendres au-deſſus de la puiſ-
» ſance des dieux qu'on adore, eſt-il rien de
» plus faux et de plus inſenſé ? Cette penſée,
» tournée et retournée, eſt répétée en mille
» endroits dans les tragédies de *Corneille*. Ce
» fou, qui aux petites-maiſons ſe diſait le
» *Père éternel*, et cet autre, qui ſe croyait
» *Jupiter*, ne parlaient pas plus follement, &c. »

Il faut voir quel eſt ici le fou, ſi c'eſt le grand *Corneille* ou ſon détracteur. Ce pauvre homme n'a pas compris que, *pour dire encore plus*, ne ſignifie pas, et ne peut ſignifier que la cendre de *Pompée* eſt au-deſſus de la Divinité, mais que la cendre de ſon époux eſt plus chère à *Cornélie* que les dieux qui n'ont pas ſecouru *Pompée*. Ce ſentiment, qui échappe à une douleur exceſſive, n'a jamais déplu à perſonne. Le détracteur prétend-il qu'on doive, ſur le théâtre, adorer dévotement *Jupiter* et *Vénus* ? que prétend-il ? que veut-il ? et qui de *Corneille* ou de lui mérite les petites-maiſons ? Laiſſons ces miſérables compiler des déclamations ignorées. Le mépris qu'on a pour eux eſt égal au reſpect qu'on a pour le grand *Corneille*.

REPONSE

A UN ACADEMICIEN.

Vous me reprochez, Monſieur, de n'avoir pas aſſez étendu ma critique dans mes commentaires ſur pluſieurs vers de *Corneille;* vous voudriez que j'euſſe examiné plus ſévèrement les fautes contre la langue et contre le goût; vous blâmez ces vers-ci dans Pompée : (*a*)

Qu'il eût voulu ſouffrir qu'un bonheur de mes armes
Eût vaincu ſes ſoupçons, diſſipé ſes alarmes.
Prenez donc en ces lieux liberté toute entière.

J'avoue que je devais remarquer les deux premiers vers, *qu'un bonheur des armes* ne peut ſe dire, et *qu'un bonheur des armes qui eût vaincu des ſoupçons* n'eſt pas tolérable ; mais il y a tant de fautes de cette eſpèce, que j'ai craint de charger trop les commentaires. J'ai laiſſé quelquefois au lecteur le ſoin d'obſerver par lui-même les beautés et les défauts.

Prenez donc en ces lieux liberté toute entière,

ne me paraît point un vers aſſez défectueux pour en faire une note. Vous avez trouvé

(*a*) Acte III, ſcène IV.

trop de déclamation, trop de répétitions dans le rôle de *Cornélie*. Il me ſemble que je l'indique aſſez.

Je ne puis blâmer, avec la même rigueur que vous, ce que *Cornélie* dit au cinquième acte, en tenant l'urne de *Pompée* dans ſes mains :

N'attendez pas de moi de regrets ni de larmes ;
Un grand cœur à ſes maux applique d'autres charmes.
Les faibles déplaiſirs s'amuſent à parler,
Et quiconque ſe plaint cherche à ſe conſoler.

Il eſt vrai qu'en général on ne doit point dire de ſoi qu'on a un grand cœur ; il eſt vrai qu'aujourd'hui on n'applique point de charmes à des maux ; il eſt encore vrai que, quand on parle aſſez long-temps, on ne doit point dire que les faibles déplaiſirs s'amuſent à parler : mais voici ce qui m'a déterminé à ne point critiquer ces vers. Il m'a paru que *Cornélie* s'impoſe ici le devoir de montrer un grand cœur, plutôt qu'elle ne ſe vante d'en avoir un.

Appliquer des charmes à des maux m'a paru bien, parce que dans ce temps-là ce qu'on appelait charmes, la magie, était extrêmement

en vogue, et que même *Sextus Pompée*, fils de *Cornélie*, fut très-connu pour avoir employé les prétendus ſecrets des ſortiléges. *Les faibles déplaiſirs s'amuſent à parler* ſemble ſignifier ici, *s'amuſent à ſe plaindre*, et *Cornélie* s'excite à la vengeance.

Je n'ai point repris ces vers :

Mettant leur haine bas me ſauvent aujourd'hui,
Par la moitié qu'en terre il a reçu de lui.

Je conviens avec vous qu'ils ſont mauvais ; mais ayant déjà remarqué la même faute dans Polyeucte, je n'ai pas cru devoir y revenir dans les notes ſur Pompée.

Si vous me reprochez trop d'indulgence, vous ſavez que d'autres ont trouvé dans mes remarques trop de ſévérité ; mais je vous aſſure que je n'ai ſongé ni à être indulgent, ni à être difficile. J'ai examiné les ouvrages que je commentais, ſans égard ni au temps où ils ont été faits, ni au nom qu'ils portent, ni à la nation dont eſt l'auteur. Quiconque cherche la vérité ne doit être d'aucun pays. Les beaux morceaux de *Corneille* m'ont paru au-deſſus de tout ce qui s'eſt jamais fait dans ce genre chez aucun peuple de la terre : je ne penſe point

ainſi, parce que je ſuis né en France, mais parce que je ſuis juſte. Aucun de mes compatriotes n'a jamais rendu plus de juſtice que moi aux étrangers ; je peux me tromper, mais c'eſt aſſurément ſans vouloir me tromper.

Le même eſprit d'impartialité me fait convenir des extrêmes défauts de *Corneille*, comme de ſes grandes beautés. Vous avez raiſon de dire que ſes dernières tragédies ſont très-mauvaiſes, et qu'il y a de grandes fautes dans ſes meilleures. C'eſt préciſément ce qui me prouve combien il eſt ſublime, puiſque tant de défauts n'ont diminué ni ſon mérite, ni ſa gloire. Je crois de plus qu'il y a des ſujets qui ont par eux-mêmes des défauts abſolument inſurmontables : par exemple, il me ſemble qu'il était impoſſible de faire cinq actes de la tragédie des Horaces ſans des longueurs et des additions inutiles. Je dis la même choſe de Pompée ; et il me paraît évident que l'on ne pouvait faire le beau cinquième acte de Rodogune, ſans gâter le caractère de la princeſſe qui donne le nom à la pièce.

Joignez à tous ces obſtacles, qui naiſſent preſque toujours du ſujet même, la prodigieuſe

difficulté d'être précis et éloquent en vers dans notre langue. Songez combien nous avons peu de rimes dans le ſtyle noble. Sentez quelles peines extrêmes on éprouve à éviter la monotonie dans nos vers, qui marchent toujours deux à deux, qui ſouffrent très-peu d'inverſions, et qui ne permettent aucun enjambement.

Conſidérez encore la gêne des bienſéances, celle de lier les ſcènes de façon que le théâtre ne reſte jamais vide, celle de ne faire ni entrer ni ſortir aucun acteur ſans raiſon. Voyez combien nous ſommes aſſervis à des lois que les autres nations n'ont pas connues ; vous verrez alors quel eſt le mérite de *Corneille* d'avoir eu du moins des beautés qu'aucune nation n'a, je crois, égalées. Mais auſſi vous voyez qu'il n'eſt guère poſſible d'atteindre à la perfection. Les difficultés de l'art, et les limites de l'eſprit ſe montrent par-tout. Si quelque pièce entière approche de cette perfection, à laquelle il eſt à peine permis à l'homme de prétendre, c'eſt peut-être, comme je l'ai dit, la tragédie d'Athalie, c'eſt celle d'Iphigénie. J'ai toujours penſé que ce ſont-là

les

les deux chefs-d'œuvre de la France, comme j'ai penſé que le rôle de *Phèdre* était le plus beau de tous les rôles, ſans faire aucun tort au grand mérite du petit nombre des autres ouvrages qui ſont reſtés en poſſeſſion du théâtre. Ce mérite eſt ſi rare, et cet art eſt ſi difficile, qu'il faut avouer que depuis *Racine* nous n'avons rien eu de véritablement beau.

Par quelle fatalité faut-il que preſque tous les arts dégénèrent dès qu'il y a eu de grands modèles? Vous n'êtes content, Monſieur, d'aucune des pièces de théâtre qu'on a faites depuis quatre-vingts ans; voilà preſque un ſiècle entier de perdu. Je ſuis malheureuſement de votre avis : je vois quelques morceaux, quelques lambeaux de vers épars çà et là, dans nos pièces modernes, mais je ne vois aucun bon ouvrage. J'oſerai convenir avec vous hardiment qu'il y a une tragédie d'Oedipe, qui eſt mieux reçue au théâtre que celle de *Corneille ;* mais je crois, avec la même ingénuité, que cette pièce ne vaut pas grand'choſe, parce qu'il y a de la déclamation, et que le froid reſſouvenir des anciennes amours de *Philoctète* et de *Jocaſte* me paraît inſupportable.

Toutes les autres pièces du même auteur me ſemblent très-médiocres ; et la preuve en eſt que j'en oublie volontiers tous les vers, pour ne m'occuper que de ceux de *Racine* et de *Corneille*.

J'ai fait toute ma vie une étude aſſidue de l'art dramatique ; cela ſeul m'a mis en droit de commenter les tragédies d'un grand maître. J'ai toujours remarqué que le peintre le plus médiocre ſe connaiſſait quelquefois mieux en tableaux qu'aucun des amateurs qui n'ont jamais manié le pinceau.

C'eſt ſur ce fondement que je me ſuis cru autoriſé à dire ce que je penſais ſur les ouvrages dramatiques que j'ai commentés, et de mettre ſous les yeux des objets de comparaiſon. Tantôt je fais voir comment un eſpagnol et un anglais ont traité à peu-près les mêmes ſujets que *Corneille*. Tantôt je tire des exemples de l'inimitable *Racine*. Quelquefois je cite des morceaux de *Quinault*, dans lequel je trouve, en dépit de *Boileau*, un mérite très-ſupérieur.

Je n'ai pu dire que mon ſentiment. Ce n'eſt point ici un vain diſcours d'appareil, dans

lequel on n'oſe expliquer ſes idées, de peur de choquer les idées de la multitude ; mais en expoſant ce que j'ai cru vrai, je n'ai en effet expoſé que des doutes que chaque lecteur pourra réſoudre.

J'ai toujours ſouhaité, en voyant la tragédie de Cinna, que, puiſque *Cinna* a des remords, il les eût immédiatement après la ſcène où *Auguſte* lui dit :

Cinna, par vos conſeils je retiendrai l'empire,
Mais je le retiendrai pour vous en faire part.

Je n'ai penſé ainſi qu'en interrogeant mon propre cœur ; il m'a ſemblé que ſi j'avais conſpiré contre un prince, et ſi ce prince m'avait accablé de bienfaits dans le temps même de la conſpiration, ce ſerait alors même que j'aurais éprouvé un violent repentir.

Si d'autres lecteurs penſent autrement, je ne puis que les laiſſer dans leur opinion ; mais je ſens qu'il ne m'eſt pas poſſible de leur ſacrifier la mienne.

J'obſerverai encore, avec vous, qu'il y a quelquefois un peu d'arbitraire dans la

préférence qu'on donne à certains ouvrages ſur d'autres. Tel homme préférera Cinna, tel autre Andromaque ; ce choix dépend du caractère du juge. Un politique s'occupera de Cinna plus volontiers ; un homme plein de ſentiment ſera beaucoup plus touché d'Andromaque. Il en eſt de même dans tous les arts : ce qui ſe rapproche le plus de nos mœurs eſt toujours ce qui nous plaît davantage.

Ainſi, Monſieur, quand je vous dis que les tragédies d'Athalie et d'Iphigénie me paraiſſent les plus parfaites, je ne prétends point dire que vous deviez avoir moins de plaiſir à celles qui ſeront plus de votre goût. Je prétends ſeulement que, dans ces deux pièces, il y a moins de défauts contre l'art que dans aucune autre ; que la magnificence de la poëſie y répand ſes charmes avec moins d'enflure, et avec plus d'élégance que dans les pièces d'aucun autre auteur ; que jamais plus de difficultés n'ont produit plus de beautés : mais, comme il y a des beautés de différente eſpèce, celles qui ſeront le plus conformes à votre manière de penſer ſeront toujours celles qui devront faire le plus d'effet ſur vous.

Je m'en ſuis entièrement rapporté à vous ſur tout ce qui regarde la grammaire : c'eſt un article ſur lequel il ne peut y avoir deux avis ; mais, pour ce qui regarde le goût, je ne peux faire autre choſe que de conſerver le mien, et de reſpecter celui des autres.

SENTIMENT

D'un académicien de Lyon, ſur quelques endroits des commentaires de Corneille.

J'AVAIS adopté dans ma jeuneſſe quelques idées de M. de *Voltaire* ſur la poëſie, et ſur la manière d'en juger. Les critiques de M. *Clément* m'ont inſpiré quelques réflexions dont je vais rendre compte aux gens de lettres plus inſtruits que moi, qui les jugeront.

M. de *Voltaire*, en commentant *Corneille*, a prétendu qu'il ne faut introduire dans le diſcours que des métaphores qui puiſſent former une image ou noble, ou agréable. Il condamne ces deux vers d'Héraclius :

Et n'eût été Léonce en la dernière guerre,
Ce deſſein avec lui ſerait tombé par terre.

Il blâme ſur ce principe ces autres vers d'Héraclius :

Le peuple impatient de ſe laiſſer ſéduire
Au premier impoſteur armé pour me détruire,
Qui s'oſant revêtir de ce fantôme aimé,
Voudra ſervir d'idole à ſon zèle charmé.

Pour ſentir, dit-il, combien cela eſt mal exprimé, mettez en proſe ces vers :

Le peuple eſt impatient de ſe laiſſer ſéduire au premier impoſteur armé pour me détruire, qui s'oſant revêtir de ce fantôme aimé, voudra ſervir d'idole à ſon zèle charmé.

Ne ſera-t-on pas révolté de cette foule d'impropriétés? Peut-on ſe vêtir d'un fantôme? L'image eſt-elle juſte? Comment peut-on ſe mettre un fantôme ſur le corps? &c.

M. *Clément* traite ce ſentiment de M. de *Voltaire* de *ridicule exceſſif*. Il l'attaque d'une manière plauſible en ces termes :

» La métaphore eſt principalement conſa-
» crée aux choſes intellectuelles qu'elle veut
» rendre ſenſibles par des images frappantes.
» Ainſi, quand on dit : Mon ame s'ouvre à

„ la joie, mon cœur s'épanouit, on emprunte
„ l'image d'une fleur qui s'ouvre et s'épa-
„ nouit aux rayons du ſoleil. Or, quoiqu'on
„ puiſſe peindre cette fleur, on ne peut pas
„ aſſurément peindre de même une ame, &c.

Il me ſemble qu'on doit répondre à M. *Clément:* Ce n'eſt pas de pareilles métaphores que M. de *Voltaire* parle. Elles ſont devenues des expreſſions vulgaires reçues dans le langage commun. Le premier qui a dit, mon cœur s'ouvre à la joie, la triſteſſe m'abat, l'eſpérance me ranime, a exprimé ces ſentimens par des images fortes et vraies : il a ſenti ſon cœur, qui était auparavant comme ſerré et flétri, ſe dilater en recevant des conſolations : et c'eſt même ce que des peintres, en des temps groſſiers, ont voulu figurer dans des tableaux d'autel, en peignant des cœurs frappés de rayons qu'on ſuppoſait être ceux de la grâce. La triſteſſe ne jette point une ame ſur le plancher ; mais un peintre peut fort bien figurer un homme abattu, terraſſé par la douleur, et en figurer un autre qui ſe relève avec ſérénité, quand l'eſpérance lui rend ſes forces. Une ame ferme, un cœur dur, tendre, caché, volage, un eſprit lumineux, raffiné, peſant, léger, furent d'abord

des métaphores : elles ne le ſont plus, c'eſt le langage ordinaire. M. de *Voltaire* parle de celles qu'un poëte invente. Je crois avec lui qu'il faut abſolument qu'elles ſoient toujours juſtes et pittoreſques. *Un deſſein qui tombe à terre* n'a, ce me ſemble, ni juſteſſe, ni vérité, ni grâce, et il eſt impoſſible de s'en faire une idée. M. *Clément* prétend qu'on peut dire dans une tragédie, *un deſſein eſt tombé par terre*, parce qu'on dit dans la converſation, *ce deſſein a échoué*. Je crois qu'il ſe trompe. Je penſe que le premier qui s'aviſa de dire, *mes deſſeins ont échoué*, ſe ſervit d'une métaphore hardie, noble, frappante, et très-pittoreſque. L'idée en était priſe d'un naufrage, et les *deſſeins* étaient mis à la place de l'homme ; c'était proprement l'homme qui feſait naufrage. Il eſt d'uſage de dire qu'un deſſein a échoué ; ce n'eſt plus une métaphore, c'eſt aujourd'hui le mot propre. Il n'en eſt pas de même de *tomber par terre ;* c'eſt une invention du poëte, elle n'a rien de pittoreſque ni de noble ; et ce vers ne me paraît pas plus élégant que celui-ci :

Et n'eût été Léonce en la dernière guerre.

Il me ſemble auſſi que perſonne n'approuvera un impoſteur qui *s'oſant revêtir d'un fantôme aimé*,

aimé, ſert d'idole à un zèle charmé. Si quelqu'un s'aviſait aujourd'hui de nous donner de tels vers, je ne penſe pas qu'on trouvât un ſeul homme qui osât en prendre la défenſe.

On a blâmé dans l'Andromaque ce vers d'*Oreſte*, qui compare les feux de ſon amour aux feux qui conſument Troye,

Brûlé de plus de feux que je n'en allumai.

On condamne ce vers d'*Arons* dans Brutus, où *Arons* dit en parlant des remparts de Rome,

Du ſang qui les inonde ils ſemblent ébranlés.

En effet ces figures ſont trop recherchées, trop hors de la nature. Le *fantôme* aimé dont on ſe revêt pour ſervir d'idole au zèle charmé, paraît encore plus défectueux. C'eſt ce que le père *Bouhours* appelle du nerveze, dans ſa *Manière de bien penſer.*

Souvent il arrive que des vers louches, obſcurs, mal conſtruits, hériſſés de figures outrées, et même remplis de ſoléciſmes, font quelque illuſion ſur le théâtre. La règle que donne M. de *Voltaire*, pour diſcerner ces vers, me paraît aſſez sûre. Dépouillez ces vers de la

rime et de l'harmonie, réduiſez-les en proſe ; alors le défaut ſe montre à nu, comme la difformité d'un corps qu'on a dépouillé de ſa parure.

Je me ſouviens d'avoir entendu réciter ces vers, dans une tragédie fort extraordinaire,

Du ſang de Nonius avec ſoin recueilli,
Autour d'un vaſe affreux dont il était rempli,
Au fond de ton palais, j'ai raſſemblé leur troupe,
Tous ſe ſont abreuvés de cette horrible coupe.

Réduiſez ces vers en proſe, et voyez ſi vous pouvez en faire quelque choſe d'intelligible. Comparez-les enſuite aux vers d'*Eſchyle* ſur un ſujet ſemblable, traduits par *Boileau* dans le traité du ſublime.

Sur un bouclier noir ſept chefs impitoyables,
Epouvantent les Dieux de ſermens effroyables ;
Près d'un taureau mourant qu'ils viennent d'égorger,
Tous, la main dans le ſang, jurent de ſe venger.

C'eſt à peu-près la même idée que celle des vers précédens ; mais quelle différence ! vous trouverez ici non-ſeulement de grandes images et de l'harmonie, mais encore toute l'exactitude de la proſe la plus châtiée.

Le judicieux *Boileau* avait donc très-grande raiſon de dire,

Mon eſprit n'admet point un pompeux barbariſme,
Ni d'un vers empoulé l'orgueilleux foléciſme.
Sans la langue, en un mot, l'auteur le plus divin
Eſt toujours, quoi qu'il faſſe, un méchant écrivain.

Je penſe qu'il n'y a aucun bon vers, même avec la conſtruction la plus hardie, qui ne réſiſte à l'épreuve que M. de *Voltaire* propoſe, et qui ne ſorte triomphant de cet examen rigoureux. *Je t'aimais inconſtant, qu'aurais-je fait fidèle!* eſt peut-être la conſtruction la plus haſardée qu'on ait jamais faite. C'eſt un vers, ſi on compte douze ſyllabes; c'eſt de la proſe, ſi on en détache le vers ſuivant. Mais dans l'un et dans l'autre cas, *qu'aurais-je fait fidèle* eſt mille fois plus énergique que ſi on diſait, qu'aurais-je fait ſi tu avais été fidèle? Ce tour ſi nouveau enlève; il ne faudrait pas le répéter. Il y a des expreſſions que *Boileau* appelle *trouvées*, qui font un effet merveilleux dans la place où un homme de génie les emploie: elles deviennent ridicules chez les imitateurs.

M. *Clément* croit que M. de *Voltaire* veut dire qu'il faut tourner en proſe un vers, en lui

ſubſtituant d'autres expreſſions pour en bien juger. C'eſt préciſément le contraire. Il faut laiſſer la conſtruction entière, telle qu'elle eſt, avec tous les mots tels qu'ils ſont, et en ôter ſeulement la rime.

M. de *la Motte* ſembla prétendre que l'inimitable *Racine* n'était pas poëte; et, pour le prouver, il ôta les rimes à la première ſcène de Mithridate, en conſervant ſcrupuleuſement tout le reſte, comme il le devait pour ſon deſſein. M. de *Voltaire* lui démontra, ſi je ne me trompe, que c'était par cela même que ce grand homme était auſſi bon poëte qu'on peut l'être dans notre langue. Pourquoi? C'eſt qu'on ne trouva pas dans toute cette ſcène de Mithridate, délivrée de l'eſclavage de la rime, un ſeul mot qui ne fût à ſa place, pas une conſtruction vicieuſe, rien d'ampoulé ou de bas, rien de faux, de recherché, de répété, d'obſcur, de haſardé. Tous les gens de lettres convinrent que c'était la véritable pierre de touche. On voyait que *Racine* avait ſurmonté ſans effort toutes les difficultés de la rime. C'était un homme qui, chargé de fers, marchait librement avec grâce. C'eſt certainement

ce qu'on ne pouvait dire d'aucun autre tragique depuis les belles ſcènes de *Cornélie*, de *Pauline*, d'*Horace*, de *Cinna*, du *Cid*. Ouvrons Rodogune dont la dernière ſcène eſt un chef-d'œuvre, et liſons le commencement de cette pièce fameuſe, dégagé ſeulement de la rime.

» Ce jour *pompeux*, ce jour heureux nous » luit enfin qui doit diſſiper la *nuit d'un trouble* » *ſi long*, ce grand jour où l'hyménée étouf- » fant la vengeance, remet l'intelligence » entre le Parthe et nous, affranchit la prin- » ceſſe, et nous fait pour jamais un lien de » la paix du motif de la guerre. Mon frère, » ce grand jour eſt venu où notre reine, » ceſſant de tenir plus la *couronne incertaine*, » doit rompre ſon ſilence obſtiné aux yeux » de tous, nous déclarer l'aîné de deux » princes *jumeaux*, et l'avantage ſeul d'un » *moment de naiſſance* dont elle a caché la » connaiſſance juſqu'ici, mettant le ſceptre » dans la main *au* plus heureux, va faire » l'un ſujet, et l'autre roi. Mais n'admirez- » vous point que cette même reine *le* donne » pour époux à l'objet de ſa haine, et n'en » doit faire un roi qu'afin de couronner celle

» qu'elle aimait à *gêner* dans les fers ? *Rodogune*,
» traitée par elle en eſclave, *va être montée par*
» *elle* ſur le trône, &c. »

En liſant ce commencement de *Rodogune* tel qu'il eſt mot à mot dans la pièce, je découvre tout ce qui m'était échappé à la repréſentation. Un jour *pompeux*, un jour *heureux*, un *grand* jour, en quatre vers ; une *nuit d'un* trouble, une princeſſe *affranchie*, ſans que je ſache encore quelle eſt cette princeſſe ; un *motif* de la guerre qui devient un lien de la paix, ſans que je puiſſe deviner quel eſt ce motif, quelle eſt cette guerre, qui la fait, à qui on la fait, quel eſt le perſonnage qui parle. Je vois une reine qui ceſſe de *tenir plus* la couronne incertaine, et qui va mettre le ſceptre dans la main *au* plus heureux ; mais on ne m'apprend pas ſeulement le nom de cette reine. J'apprends ſeulement que *Rodogune va être montée* ſur le trône par cette reine inconnue.

Toutes ces irrégularités ſe manifeſtent à moi bien plus aiſément dans la proſe, que lorſqu'elles m'étaient déguiſées par la rime et par la déclamation. Je ſuis confirmé alors dans le principe de M. de *Voltaire*, qui établit que,

pour bien juger ſi des vers ſont corrects, il faut les réduire en proſe. M. *Clément* dit que *ce ſyſtême eſt celui d'un fou.* Je ne crois point être fou en l'adoptant ; j'eſpère ſeulement que M. *Clément* aura un jour une raiſon plus ſage et plus honnête.

Les bornes de ce petit écrit ne me permettent que d'ajouter ici quelques mots ſur les injures atroces que M. *Clément* dit à M. de *la Harpe*, dans ſa diſſertation qui devait être purement grammaticale. Il l'accuſe d'avoir fait une partie des commentaires ſur le théâtre de *Corneille* par un motif d'intérêt, et il haſarde cette calomnie pour l'accabler d'outrages qui ne peuvent que retomber ſur celui qui les prodigue ſi injuſtement. Je n'ai jamais vu M. de *Voltaire ;* mais je ſuis aſſez inſtruit de ſes procédés envers la famille de *Pierre Corneille*, et du ſentiment de tous les honnêtes gens, pour ſavoir combien ils réprouvent les invectives odieuſes de M. *Clément*, qui ſont auſſi déplacées que ſes critiques. J'ai peu vu M. de *la Harpe*, je ne le connais que par les excellens ouvrages qui lui ont mérité tant de prix à l'académie, et par des pièces de poëſie qui reſpirent le bon

goût. Tous ceux qui ont pu lire ce libelle de M. *Clément*, condamnent unanimement cette fureur groſſière avec laquelle il amène ici le nom de M. de *la Harpe* pour l'inſulter ſans aucune raiſon. On eſt bien ſurpris qu'il continue comme il a débuté, et qu'après avoir fait un volume d'injures déjà oublié contre M. de *Saint-Lambert* et tant d'autres gens de lettres ſi eſtimables, il veuille perſuader au public que MM. de *Voltaire* et de *la Harpe* ont travaillé de concert à décrier le grand *Corneille*, tandis que l'auteur de Zaïre, d'Alzire, de Mérope, de Brutus, de Sémiramis; de Mahomet, de l'Orphelin de la Chine, de Tancrède, eſt à genoux devant le père du théâtre, devant le grand auteur du Cid, d'Horace, de Cinna, de Polyeucte, de Pompée, tandis qu'il ne relève les fautes qu'en admirant les beautés avec enthouſiaſme, tandis qu'à peine il critique Pertharite, Théodore, Dom Sanche, Attila, Pulchérie, Agéſilas, Suréna; enfin, tandis qu'il n'a entrepris le commentaire de cet auteur ſi grand et ſi inégal, que pour augmenter la dot de ſa vertueuſe deſcendante.

Il m'a paru que le commentateur de *Corneille* n'avait eu en vue que la vérité, et l'inſtruction

des gens de lettres. J'aime à voir comment en imitant la conduite de l'académie, lorſqu'elle jugea le Cid, il mêle à tout moment la juſte louange à la juſte critique. J'aime à voir comme il craint ſouvent de décider. Voici comme il s'exprime ſur une difficulté qu'il ſe propoſe dans l'examen du troiſième acte de Cinna. *C'eſt ſur quoi les lecteurs, qui connaiſſent le cœur humain, doivent prononcer. Je ſuis bien loin de porter un jugement.* J'aime ſur-tout à voir avec quel reſpect, avec quels ſentimens d'un cœur pénétré il met Cinna au-deſſus de l'électre et de l'Oedipe de *Sophocle*, ces deux chefs-d'œuvre de la Gréce ; et cela même en relevant de très-grands défauts dans Cinna. M. de *Voltaire* m'a paru un homme paſſionné de l'art, qui en ſent les beautés avec idolâtrie, et qui eſt choqué très-vivement des défauts. Un libraire m'a aſſuré qu'il ſe traite ainſi lui-même ; et qu'il a été malade, par un excès d'affliction, de ce qu'on avait imprimé de lui des pièces de ſociété, qu'il ne jugeait pas dignes du public.

Qu'a donc de commun M. *Clément* avec l'auteur de Cinna, et avec celui de Mahomet? De quel droit ſe met-il entre eux? Pourquoi

ce déchaînement contre tous ſes contemporains ? Faut-il aboyer ainſi à la porte à tous ceux qui entrent dans la maiſon ! que ne donne-t-il plutôt des exemples ! que ne donne-t-il ſa tragédie de Médée ! nous lui applaudirons ſi elle eſt bonne. Les beautés qu'il aura répandues enrichiront notre littérature ; mais tant qu'il fatiguera le public de ſatires en proſe, et d'injures perſonnelles, il ne faudra que le plaindre.

REMARQUES

SUR LES DISCOURS

DE CORNEILLE,

Imprimés à la ſuite de ſon théâtre, tome VIII de l'édition in-4°, publiée par M. de Voltaire, en 1774.

PREMIER DISCOURS.

Du poëme dramatique.

PAGE 401..... *Il faut obſerver l'unité d'action, de lieu et de jour ; perſonne n'en doute.*

On en doutait tellement du temps de *Corneille*, que ni les Eſpagnols, ni les Anglais ne connurent cette règle. Les Italiens ſeuls l'obſervèrent. La Sophonisbe de *Mairet* fut la première pièce en France où ces trois unités parurent. *La Motte*, homme de beaucoup d'eſprit et de talent, mais homme à paradoxes, a écrit de nos jours contre ces trois unités. Mais cette héréſie en littérature n'a pas fait fortune.

P. 402. *On en eſt venu juſqu'à établir une maxime très-fauſſe : qu'il faut que le ſujet d'une tragédie ſoit vraiſemblable.*

Cette maxime, au contraire, eſt très-vraie en quelque ſens qu'on l'entende. *Boileau* dit avec raiſon dans ſon Art poëtique :

Jamais au ſpectateur n'offrez rien d'incroyable.
Le vrai peut quelquefois n'être pas vraiſemblable.
Une merveille abſurde eſt pour moi ſans appas.
L'eſprit n'eſt point ému de ce qu'il ne croit pas.

Ibid. *Il n'eſt pas vraiſemblable que Médée tue ſes enfans, que Clytemneſtre aſſaſſine ſon mari, qu'Oreſte poignarde ſa mère, mais l'hiſtoire le dit, &c.*

Cela n'eſt pas commun. Mais cela n'eſt pas ſans vraiſemblance dans l'excès d'une fureur dont on n'eſt pas le maître. Ces crimes révoltent la nature, et cependant ils ſont dans la nature. C'eſt ce qui les rend ſi convenables à la tragédie qui ne veut que du vrai, mais un vrai rare et terrible.

Ibid. *Il n'eſt ni vrai, ni vraiſemblable qu'Andromède, expoſée à un monſtre marin, ait été garantie de ce péril par un cavalier volant.*

Il ſemble que les ſujets d'*Andromède*, de *Phaéton*, ſoient plus faits pour l'opéra que pour

la tragédie régulière. L'opéra aime le merveilleux. On eſt là dans le pays des métamorphoſes d'*Ovide*. La tragédie eſt le pays de l'hiſtoire, ou du moins de tout ce qui reſſemble à l'hiſtoire par la vraiſemblance des faits et par la vérité des mœurs.

P. 405. *Quelque heureuſement que réuſſiſſe cet étalage de moralités, il faut toujours craindre que ce ne ſoit un de ces ornemens ambitieux qu'Horace nous ordonne de retrancher.*

Il nous ſemble qu'on ne peut donner de meilleures leçons de goût, et raiſonner avec un jugement plus ſolide : il eſt beau de voir l'auteur de Cinna et de Polyeucte creuſer ainſi les principes de l'art dont il fut le père en France. Il eſt vrai qu'il eſt tombé ſouvent dans le défaut qu'il condamne ; on penſait que c'était faute de connaître ſon art, qu'il connaiſſait pourtant ſi bien. Il déclare ici qu'il vaut beaucoup mieux mettre les maximes en ſentiment que les étaler en préceptes : et il diſtingue très-finement les ſituations, dans leſquelles un perſonnage peut débiter un peu de morale, de celles qui exigent un abandonnement entier à la paſſion.... Ce ſont les paſſions qui ſont l'ame de la tragédie. Par conſéquent un héros ne doit point prêcher, et doit peu raiſonner. Il faut qu'il ſente beaucoup et qu'il agiſſe.

Pourquoi donc *Corneille*, dans plus de la moitié de ſes pièces, donne-t-il tant aux lieux communs de politique, et preſque rien aux grands mouvemens des paſſions? La raiſon en eſt, à notre avis, que c'était là le caractère dominant de ſon eſprit. Dans ſon Othon, par exemple, tous les perſonnages raiſonnent et pas un n'eſt animé.

Peut-être aurait-il dû apporter ici un autre exemple que celui de Mélite. Cette comédie n'eſt aujourd'hui connue que par ſon titre, et parce qu'elle fut le premier ouvrage dramatique de *Corneille*.

P. 407. *La ſeconde utilité du poëme dramatique ſe rencontre en la naïve peinture des vices et des vertus.*

Ni dans la tragédie, ni dans l'hiſtoire, ni dans un diſcours public, ni dans aucun genre d'éloquence et de poëſie, il ne faut peindre la vertu odieuſe et le vice aimable. C'eſt un devoir aſſez connu. Ce précepte n'appartient pas plus à la tragédie qu'à tout autre genre: mais de ſavoir s'il faut que le crime ſoit toujours récompenſé et la vertu toujours punie ſur le théâtre; c'eſt une autre queſtion. La tragédie eſt un tableau des grands événemens de ce monde; et malheureuſement plus la vertu eſt infortunée, plus le tableau eſt vrai.

Intéreſſez ; c'eſt le devoir du poëte : rendez la vertu reſpectable ; c'eſt le devoir de tout homme.

P. 408. *Il eſt certain que nous ne ſaurions voir un honnête homme ſur notre théâtre, ſans lui ſouhaiter de la proſpérité, et nous fâcher de ſes infortunes.*

On ne ſort point indigné contre *Racine* et contre les comédiens, de la mort de *Britannicus* et de celle d'*Hippolyte*. On ſort enchanté du rôle de *Phèdre* et de celui de *Burrhus ;* on ſort la tête remplie des vers admirables qu'on a entendus :

Et que tout ce qu'il dit, facile à retenir,
De ſon ouvrage en vous laiſſe un long ſouvenir.

C'eſt là le grand point. C'eſt le ſeul moyen de s'aſſurer un ſuccès éternel. C'eſt le mérite d'*Auguſte* et de *Cinna*, c'eſt celui de *Sévère* dans Polyeucte.

P. 409. *La quatrième utilité du théâtre conſiſte en la purgation des paſſions, par le moyen de la pitié et de la crainte.*

Pour la purgation des paſſions, je ne ſais pas ce que c'eſt que cette médecine. Je n'entends pas comment la crainte et la pitié purgent, ſelon *Ariſtote*. Mais j'entends fort bien comment la crainte et la pitié agitent notre

ame pendant deux heures, ſelon la nature ; et comment il en réſulte un plaiſir très-noble et très-délicat, qui n'eſt bien ſenti que par les eſprits cultivés.

Sans cette crainte et cette pitié, tout languit au théâtre. Si on ne remue pas l'ame, on l'aſſadit. Point de milieu entre s'attendrir et s'ennuyer.

Ibid. *Le poëme eſt compoſé de deux ſortes de parties. Les unes ſont appelées parties de quantité ou d'extenſion... Les autres ſe peuvent nommer des parties intégrantes.*

Il eſt à croire que ni *Molière*, ni *Racine*, ni *Corneille* lui-même, ne pensèrent aux parties de quantité et aux parties intégrantes, quand ils firent leurs chefs-d'œuvre.

P. 410. *Ariſtote définit ſimplement* (*la comédie*) *une imitation de perſonnes baſſes et fourbes. Je ne puis m'empêcher de dire que cette définition ne me ſatisfait point.*

Corneille a bien raiſon de ne pas approuver la définition d'*Ariſtote*, et probablement l'auteur du Miſanthrope ne l'approuva pas davantage. Apparemment *Ariſtote* était ſéduit par la réputation qu'avait uſurpée ce bouffon d'*Ariſtophane*, bas et fourbe lui-même, et qui avait toujours peint ſes ſemblables. *Ariſtote* prend ici la partie pour le tout, et l'acceſſoire pour le

le principal. Les principaux perſonnages de *Ménandre*, et de *Térence* ſon imitateur, ſont honnêtes. Il eſt permis de mettre des coquins ſur la ſcène. Mais il eſt beau d'y mettre des gens de bien.

Ibid. *Lorſqu'on met ſur la ſcène une ſimple intrigue d'amour entre des rois, et qu'ils ne courent aucun péril ni de leur vie, ni de leur Etat, je ne crois pas que, bien que les perſonnes ſoient illuſtres, l'action le ſoit aſſez pour s'élever juſqu'à la tragédie.*

Nous ſommes entièrement de l'avis de *Corneille*. Bérénice ne nous paraît pas une tragédie ; l'élégant et habile *Racine* trouva, à la vérité, le ſecret de faire de ce ſujet une pièce très-intéreſſante. Mais ce n'eſt pas une tragédie. C'eſt, ſi l'on veut, une comédie héroïque, une idylle, une églogue entre des princes, un dialogue admirable d'amour, une très-belle paraphraſe de *Sapho*, et non pas de *Sophocle*, une élégie charmante ; ce ſera tout ce qu'on voudra ; mais ce n'eſt point, encore une fois, une tragédie.

P. 413. *Je connais des gens d'eſprit, et des plus ſavans en l'art poëtique, qui m'imputent d'avoir négligé d'achever le Cid et quelques autres de mes poëmes, parce que je n'y conclus pas préciſément le mariage des premiers acteurs.*

Ces ſavans en l'art poëtique ne paraiſſent pas

ſavans dans la connaiſſance du cœur humain. *Corneille* en ſavait beaucoup plus qu'eux. Ce qui nous paraît ici de plus extraordinaire, c'eſt que, dans les premiers temps ſi tumultueux de la grande réputation du Cid, les ennemis de *Corneille* lui reprochaient d'avoir marié *Chimène* avec le meurtrier de ſon père, le propre jour de ſa mort, ce qui n'était pas vrai ; au contraire, la pièce finit par ce beau vers :

Laiſſe faire le temps, ta vaillance, et ton roi.

P. 415. *L'action doit avoir une juſte grandeur... Elle doit avoir un commencement, un milieu et une fin. Ces termes... excluent les actions momentanées qui n'ont pas ces trois parties. Telle eſt peut-être la mort de la ſœur d'Horace qui ſe fait tout d'un coup, &c.*

Tout ce qu'ont dit *Ariſtote* et *Corneille* ſur ce commencement, ce milieu et cette fin, eſt inconteſtable ; et la remarque de *Corneille*, ſur le meurtre de *Camille*, par *Horace*, eſt très-fine. On ne peut trop eſtimer la candeur et le génie d'un homme qui recherche un défaut dans un de ſes ouvrages étincelant des plus grandes beautés, qui trouve la cauſe de ce défaut et qui l'explique.

P. 416. *Quelques-uns réduiſent le nombre des vers qu'on récite (au théâtre) à quinze cents.*

Deux mille vers, dix-huit cents, quinze cents, douze cents ; il n'importe. Ce ne ſera pas trop de deux mille vers, s'ils ſont bien faits, s'ils ſont intéreſſans. Ce ſera trop de douze cents, s'ils ennuient. Il eſt vrai que, depuis l'excellent *Racine*, nous avons eu des tragédies très-longues, et généralement très-mal écrites qui ont eu de grands ſuccès, ſoit par la force du ſujet, ſoit par des vers heureux qui brillaient à travers la barbarie du ſtyle, ſoit encore par des cabales qui ont tant d'influence au théâtre. Mais il demeure toujours très-vrai que douze cents bons vers valent mieux que dix-huit cents vers obſcurs, enflés, pleins de ſoléciſmes ou de lieux communs pires que des ſoléciſmes. Ils peuvent paſſer ſur le théâtre à la faveur d'une déclamation impoſante ; mais ils ſont à jamais réprouvés par tous les lecteurs judicieux.

P. 417. *Je viens à la ſeconde partie du poëme, qui ſont les mœurs.... Je ne puis comprendre comment on a voulu entendre par ce mot de* bonnes, *qu'il faut qu'elles ſoient* vertueuſes.

Quand on diſpute ſur un mot, c'eſt une preuve que l'auteur ne s'eſt pas ſervi du mot propre. La plupart des diſputes en tout genre ont roulé ſur des équivoques. Si *Ariſtote* avait dit, il faut que les mœurs ſoient vraies, au lieu de dire, il faut que les mœurs ſoient

bonnes, on l'aurait très-bien entendu. On ne niera jamais que *Louis XI* doive être peint violent, fourbe et ſuperſtitieux, ſoutenant ſes imprudences par des cruautés ; *Louis XII* juſte envers ſes ſujets, faible avec les étrangers ; *François I* brave, ami des arts et des plaiſirs ; *Catherine de Médicis* intrigante, perfide, cruelle. L'hiſtoire, la tragédie, les diſcours publics, doivent repréſenter les mœurs des hommes telles qu'elles ont été.

P. 418. *La poëſie (dit Ariſtote) eſt une imitation de gens meilleurs qu'ils n'ont été.*

Meilleurs eſt encore ici une équivoque d'*Ariſtote ;* il entend qu'il faut un peu exagérer, dans la poëſie ; que les hommes y doivent paraître plus grands, plus brillans qu'ils n'ont été. Il faut frapper l'imagination. Voilà pourquoi, dans la ſculpture, on donnait aux héros une taille au-deſſus du commun des hommes.

Il ſe pourrait que les mots grecs qui répondent chez *Ariſtote* à *bon* et à *meilleur*, ne ſignifiaſſent pas préciſément ce que nous leur feſons ſignifier. Il n'y avait peut-être pas d'équivoque dans le texte grec, et il y en a dans le français.

P. 419. *C'eſt ce qui me fait douter ſi le mot grec ῥαθυμοῖ a été rendu dans le ſens d'Ariſtote par les interprètes.*

Corneille n'a-t-il pas grande raiſon de traduire par *débonnaires* le mot grec ſi mal traduit par *fainéans?* En effet, le caractère de *manſuétude*, de *débonnaireté* eſt oppoſé à *colère;* fainéant eſt oppoſé à *laborieux.*

Avouons ici que toutes ces diſſertations ne valent pas deux bons vers du Cid, des Horaces, de Cinna.

P. 422. *Ariſtote dit que la tragédie ſe peut faire ſans mœurs.*

Peut-être qu'*Ariſtote* entendait, par des tragédies ſans mœurs, des pièces fondées uniquement ſur des aventures funeſtes qui peuvent arriver à tous les perſonnages, ſoit qu'ils aient des paſſions ou qu'ils n'en aient pas ; ſoit qu'ils aient un caractère frappant, ou non. Le malheur d'*Oedipe*, par exemple, peut arriver à tout homme, indépendamment de ſon caractère et de ſes mœurs.

Qu'une princeſſe, ayant appris la mort de ſon mari tué ſur le rivage de la mer, aille lui dreſſer un tombeau, et qu'elle voie le corps de ſon fils étendu mort ſur le même rivage; cela eſt déplorable et tragique, mais n'a aucun rapport à la conduite et aux mœurs de cette princeſſe.

Au contraire, les deſtinées d'*Emilie*, de *Roxane*, de *Phèdre*, d'*Hermione*, dépendent de

leurs mœurs. Auſſi les pièces de caractère ſont bien ſupérieures à celles qui ne repréſentent que des aventures fatales.

P. 424. *Il y a cette différence.... entre le poëte dramatique et l'orateur, que celui-ci peut étaler ſon art...: et que l'autre doit le cacher.*

Grande règle, toujours obſervée par *Racine* et par *Molière*, rarement par d'autres. Il faut au théâtre, comme dans la ſociété, ſavoir s'oublier ſoi-même. *Corneille*, qui aimait à differter, rend quelquefois ſes perſonnages trop diſſertateurs; et ſur-tout, dans ſes dernières pièces, il met le raiſonnement à la place du ſentiment.

Ibid. *La diction dépend de la grammaire.*

Oui; et encore plus du génie, témoin les beaux vers de *Corneille* dans ſes premières tragédies.

Ibid. *Le retranchement que nous avons fait des chœurs a retranché la muſique de nos poëmes. Une chanſon y a quelquefois bonne grâce.*

Cela fut écrit avant que l'opéra fût à la mode en France. Depuis ce temps, il s'eſt fait de grands changemens. La muſique s'eſt introduite avec beaucoup de ſuccès dans de petites comédies; et ce nouveau genre de ſpectacle a pris le nom d'opéra comique.

Ibid. *Je n'ai plus qu'à parler des parties de quantité, qui ſont le prologue, l'épiſode, l'exode et le chœur, &c.*

Il eſt difficile d'appliquer à notre uſage le prologue, l'épiſode, l'exode et le chœur des Grecs ; les Anglais ont un prologue et un épilogue, qui ſont deux petites pièces de vers détachées ; dans la première, on demande l'indulgence des ſpectateurs pour la tragédie ou la comédie qu'on va jouer; dans la ſeconde, on fait des plaiſanteries, et ſur-tout des alluſions à tout ce qui a pu, dans la pièce, avoir quelque rapport aux mœurs de la nation et aux aventures de Londres. C'eſt une eſpèce de farce récitée par un ſeul acteur. Cette facétie n'eſt pas admiſe en France, et pourra l'être ; tant on aime, depuis quelque temps, à prendre les modes anglaiſes.

P. 426. *Il faut qu'il n'entre aucun acteur dans les actes ſuivans, qu'il ne ſoit connu par le premier. Cette maxime eſt nouvelle et aſſez ſévère, et je ne l'ai pas toujours gardée.*

Cette maxime nouvelle, établie par *Corneille*, était très-judicieuſe. Non-ſeulement il eſt utile pour l'intelligence parfaite d'une pièce de théâtre, que tous les perſonnages eſſentiels ſoient annoncés dès le premier acte ; mais cette ſage précaution contribue à augmenter

l'intérêt. Le ſpectateur en attend avec plus d'émotion l'acteur qui doit ſervir au nœud, ou à le redoubler, ou à le dénouer; ne fût-il qu'un ſubalterne. Rien ne fait mieux voir combien *Corneille* avait approfondi tous les ſecrets de ſon art.

Molière, ſi admirable par la peinture des mœurs, par les tableaux de la vie humaine, par la bonne plaiſanterie, a manqué à cette règle de *Corneille*. Dans la plupart de ſes dénouemens, les perſonnages ne ſont pas aſſez annoncés, aſſez préparés.

P. 427. *Quand je n'aurais point parlé de Livie dans le premier acte de Cinna, j'aurais pu la faire entrer au quatrième.*

Il eût été mieux de ne point du tout faire paraître *Livie*. Elle ne ſert qu'à dérober à *Auguſte* le mérite et la gloire d'une belle action. *Corneille* n'introduiſit *Livie* que pour ſe conformer à l'hiſtoire, ou plutôt à ce qui paſſait pour l'hiſtoire; car cette aventure ne fut d'abord écrite que dans une déclamation de *Sénèque* ſur la clémence. Il n'était pas dans la vraiſemblance qu'*Auguſte* eût donné le conſulat à un homme très-peu conſidérable dans la république, pour avoir voulu l'aſſaſſiner.

P. 428. *La conſpiration de Cinna et la conſultation d'Auguſte, avec lui et Maxime, n'ont aucune liaiſon*

liaiſon entr'elles.... bien que le réſultat de l'une produiſe de beaux effets pour l'autre.

C'eſt un grand coup de l'art, en effet ; c'eſt une des beautés les plus théâtrales, qu'au moment où *Cinna* vient de rendre compte à *Emilie* de la conſpiration, lorſqu'il a inſpiré tant d'horreur contre les cruautés d'*Auguſte*, lorſqu'on ne déſire que la mort de ce triumvir, lorſque chaque ſpectateur ſemble devenir lui-même un des conjurés, tout à coup *Auguſte* mande *Cinna* et *Maxime* les chefs de la conſpiration. On craint que tout ne ſoit découvert ; on tremble pour eux. Et c'eſt-là cette terreur qui produit, dans la tragédie, un effet ſi admirable et ſi néceſſaire.

P. 428. *Euripide a uſé aſſez groſſièrement* (*du prologue.*)

Toutes les tragédies d'*Euripide* commencent, ou par un acteur principal qui dit ſon nom au public, et qui lui apprend le ſujet de la pièce, ou par une divinité qui deſcend du ciel pour jouer ce rôle, comme *Vénus* dans Phèdre et Hippolyte.

Iphigénie elle-même, dans la pièce d'Iphigénie en Tauride, explique d'abord le ſujet du drame, et remonte juſqu'à *Tantale* dont elle fait l'hiſtoire. *Corneille* a bien raiſon de dire que cet artifice eſt groſſier. Ce qui eſt ſurprenant,

c'eſt que ce défaut, qui ſemblerait venir de l'enfance de l'art, ne ſe trouve point dans *Sophocle*, un peu antérieur à *Euripide*. Ce ſont toujours dans les tragédies de *Sophocle* les principaux acteurs qui expliquent le ſujet de la pièce, ſans paraître vouloir l'expliquer; leurs deſſeins, leurs intérêts, leurs paſſions s'annoncent de la manière la plus naturelle. Le dialogue porte l'émotion dans l'ame dès la première ſcène.

P. 430. *Plaute a cru remédier à ce déſordre d'Euripide en introduiſant un prologue détaché*, &c.

Plaute fait encore pis; non-ſeulement il fait paraître d'abord *Mercure* dans l'Amphitryon pour annoncer le ſujet de ſa tragi-comédie, pour prévenir les ſpectateurs ſur tout ce qu'il fera dans la pièce; mais au troiſième acte, il dépouille *Jupiter* de ſon rôle d'acteur. Ce *Jupiter* adreſſe la parole au public, l'inſtruit de tout et lui annonce le dénouement. C'eſt prendre aſſurément bien de la peine, pour ôter aux ſpectateurs tout leur plaiſir. Cependant la pièce plut beaucoup aux Romains, malgré ce défaut énorme, et malgré les baſſes plaiſanteries qu'*Horace* condamne dans *Plaute*; tant le ſujet d'Amphitryon eſt piquant, intéreſſant et comique par lui-même.

Ibid. *Térence, qui eſt venu depuis lui, a gardé ces prologues, et en a changé la matière.*

Les prologues de *Térence* ſont dans un goût qui eſt encore imité par les Anglais. C'eſt un diſcours en vers adreſſé aux auditeurs pour ſe les rendre favorables. Ce diſcours était prononcé d'ordinaire par l'entrepreneur de la troupe. Aujourd'hui, en Angleterre, ces prologues ſont toujours compoſés par un ami de l'auteur. *Térence* employa preſque toujours ces prologues à ſe plaindre de ſes envieux, qui ſe ſervaient contre lui des mêmes armes. Une telle guerre eſt honteuſe pour les beaux arts.

P. 431. *Ces prologues doivent avoir beaucoup d'invention, et je ne penſe pas qu'on n'y puiſſe raiſonnablement introduire que des dieux imaginaires de l'antiquité, qui ne laiſſent pas toutefois de parler des choſes de notre temps, par une fiction poëtique qui fait un grand accommodement de théâtre.*

Il reſte à ſavoir ſi ces fictions poëtiques ſont au théâtre un accommodement ſi heureux; le prologue de la *Nuit* et de *Mercure*, dans l'Amphitryon de *Molière*, réuſſit autant que la pièce même; mais c'eſt qu'il eſt plein d'eſprit, de grâces et de bonnes plaiſanteries. Le prologue d'*Amadis* fut regardé comme un chef-d'œuvre. On admira l'art avec lequel *Quinault* ſut joindre l'éloge de *Louis XIV* avec le ſujet de la pièce, la beauté des vers et

celle de la muſique. Le ſiècle de grandeur et de proſpérité qui produiſait ces brillans ſpectacles, augmentait encore leur prix.

P. 432. *Ariſtote blâme fort les épiſodes détachés.*

Un épiſode inutile à la pièce eſt toujours mauvais; et, en aucun genre, ce qui eſt hors d'œuvre ne peut plaire ni aux yeux, ni aux oreilles, ni à l'eſprit. Nous avons dit ailleurs que le Cid réuſſit malgré l'infante, et non pas à cauſe de l'infante. *Corneille* parle ici en homme modeſte et ſupérieur.

P. 435. *Quoique l'auteur (de Mariamne) eût bien mérité ce beau ſuccès, par le grand effort d'eſprit qu'il avait fait à peindre les déſeſpoirs d'Hérode, peut-être que l'excellence de l'acteur, qui en ſoutenait le perſonnage, y contribuait beaucoup.*

La Mariamne de *Triſtan* eut, en effet, long-temps une très-grande réputation. Nous avons entendu dire au comédien *Baron* que, lorſqu'il voulut débuter, *Louis XIV* lui feſait quelquefois réciter des vers de Mariamne; les belles pièces de *Corneille* la firent enfin oublier.

SECOND DISCOURS.

De la tragédie.

PAGE 437. *La tragédie a ceci de particulier, que par la pitié et la crainte elle purge de ſemblables paſſions.*

Nous avons dit un mot de cette prétendue médecine des paſſions dans le commentaire ſur le premier diſcours. Nous penſons avec *Racine*, qui a pris le *Phobos* et l'*Eleos* pour ſa deviſe, que, pour qu'un acteur intéreſſe, il faut qu'on craigne pour lui, et qu'on ſoit touché de pitié pour lui. Voilà tout. Que le ſpectateur faſſe enſuite quelque retour ſur lui-même; qu'il examine, ou non, quels ſeraient ſes ſentimens s'il ſe trouvait dans la ſituation du perſonnage qui l'intéreſſe; qu'il ſoit purgé, ou qu'il ne ſoit pas purgé, c'eſt, ſelon nous, une queſtion fort oiſeuſe.

Paul Bény peut rapporter quinze opinions ſur un ſujet auſſi frivole, et en ajouter encore une ſeizième; cela n'empêchera pas que tout le ſecret ne conſiſte à faire de ces vers charmans tels qu'on en trouve dans le Cid :

Va, je ne te hais point. — Tu le dois. — Je ne puis...
Tu vas mourir! Don Sanche eſt-il ſi redoutable?
Sors vainqueur d'un combat dont Chimène eſt le prix.

Il n'y a point là de purgation. Le ſpectateur ne réfléchit point s'il aura beſoin d'être purgé. S'il réfléchiſſait, le poëte aurait manqué ſon coup.

Et quocumque volent animum auditoris agunto.

P. 439. *Ce n'eſt pas une néceſſité de ne mettre que les infortunes des rois ſur le théâtre, celles des autres hommes y trouveraient place, s'il leur en arrivait d'aſſez illuſtres pour la mériter.*

Rois, empereurs, princes, généraux d'armée, principaux chefs de républiques ; il n'importe. Mais il faut toujours, dans la tragédie, des hommes élevés au-deſſus du commun ; non-ſeulement parce que le deſtin des Etats dépend du ſort de ces perſonnages importans, mais parce que les malheurs des hommes illuſtres, expoſés aux regards des nations, font ſur nous une impreſſion plus profonde que les infortunes du vulgaire.

Je doute beaucoup qu'un payſan de Leuctres, nommé *Scédaſe*, dont on a violé deux filles, fût un auſſi beau ſujet de tragédie que Cinna et Iphigénie. Le viol, d'ailleurs, a toujours quelque choſe de ridicule, et n'eſt guère fait pour être joué que dans le beau lieu où l'on prétend que Ste *Théodore* fut envoyée, ſuppoſé que cette *Théodore* ait jamais exiſté, et que jamais les Romains aient condamné les

dames à cette eſpèce de ſupplice ; ce qui n'était aſſurément ni dans leurs lois ni dans leurs mœurs.

P. 440. (*Ariſtote*) *ne veut point qu'un homme fort vertueux y tombe de la félicité dans le malheur.*

S'il était permis de chercher un exemple dans nos livres ſaints, nous dirions que l'hiſtoire de *Job* eſt une eſpèce de drame, et qu'un homme très-vertueux y tombe dans les plus grands malheurs ; mais c'eſt pour l'éprouver, et le drame finit par rendre *Job* plus heureux qu'il n'a jamais été.

Dans la tragédie de Britannicus, ſi ce jeune prince n'eſt pas un modèle de vertu, il eſt du moins entièrement innocent ; cependant il périt d'une mort cruelle. Son empoiſonneur triomphe. *Cet événement eſt tout-à-fait injuſte.* Pourquoi donc Britannicus a-t-il eu enfin un ſi grand ſuccès, ſur-tout auprès des connaiſſeurs et des hommes d'Etat ? c'eſt par la beauté des détails, c'eſt par la peinture la plus vraie d'une cour corrompue. Cette tragédie, à la vérité, ne fait point verſer de larmes, mais elle attache l'eſprit, elle intéreſſe ; et le charme du ſtyle entraîne tous les ſuffrages, quoique le nœud de la pièce ſoit très-petit, et que la fin, un peu froide, n'excite que l'indignation. Ce ſujet était le plus difficile

de tous à traiter, et ne pouvait réuſſir que par l'éloquence de *Racine*.

P. 440. *Il ne veut pas non plus qu'un méchant homme paſſe du malheur à la félicité.*

Il y a de grands exemples de tragédies qui ont eu des ſuccès permanens, et dans leſquelles cependant le vertueux périt indignement, et le criminel eſt au comble de la gloire; mais au moins il eſt puni par ſes remords. La tragédie eſt le tableau de la vie des grands : ce tableau n'eſt que trop reſſemblant, quand le crime eſt heureux. Il faut autant d'art, autant de reſſources, autant d'éloquence dans ce genre de tragédie, et peut-être plus que dans tout autre.

P. 443. *Un des interprètes d'Ariſtote veut qu'il n'ait parlé de cette purgation des paſſions dans la tragédie, que parce qu'il écrivait après Platon, qui bannit les poëtes tragiques de ſa république, parce qu'ils les remuent trop fortement.*

Après tout ce qu'a dit judicieuſement *Corneille* ſur les caractères vertueux ou méchans, ou mêlés de bien et de mal, nous penchons vers l'opinion de cet interprète d'*Ariſtote*, qui penſe que ce philoſophe n'imagina ſon galimatias de la purgation des paſſions, que pour ruiner le galimatias de *Platon*, qui veut chaſſer la tragédie et la comédie, et

le poëme épique de ſa république imaginaire. *Platon*, en rendant les femmes communes dans ſon Utopie, et en les envoyant à la guerre, croyait empêcher qu'on ne fît des poëmes pour une *Hélène ;* et *Ariſtote*, attribuant aux poëmes une utilité qu'ils n'ont peut-être pas, imaginait ſa purgation des paſſions. Que réſulte-t-il de cette vaine diſpute ? qu'on court à Cinna et à Andromaque ſans ſe ſoucier d'être purgé.

P. 444. *Notre ſiècle n'a vu (les conditions qu'Ariſtote demande) que dans le Cid.*

Le Cid, comme nous l'avons dit, n'eſt beau que parce qu'il eſt très-touchant.

Ibid. *L'excluſion des perſonnes tout-à-fait vertueuſes qui tombent dans le malheur, bannit les martyrs de notre théâtre.*

Un martyr qui ne ſerait que martyr ſerait très-vénérable, et figurerait très-bien dans la vie des ſaints, mais aſſez mal au théâtre. Sans *Sévère* et *Pauline*, Polyeucte n'aurait point eu de ſuccès.

Ibid. *S'il eſt bien amoureux... il peut s'emporter de colère et tuer dans un premier mouvement ; et l'ambition le peut engager dans un crime.*

On s'intéreſſe pour un jeune criminel que la paſſion emporte, et qui avoue ſes fautes, témoin *Venceſlas* et *Rhadamiſte*.

P. 447. *La perfection de la tragédie consiste... à exciter de la pitié et de la crainte, par le moyen d'un premier acteur, comme peut faire Rodrigue dans le Cid, et Placide dans Théodore.*

Il est triste de mettre *Placide* à côté du *Cid*.

P. 448. *On désapprouve sa manière d'agir; (de Félix) mais cette aversion... n'empêche pas que sa conversion miraculeuse, à la fin de la pièce, ne le réconcilie pleinement avec l'auditoire.*

La conversion miraculeuse de *Félix* le réconcilie, sans doute, avec le ciel, mais point du tout avec le parterre.

P. 449. *Qu'un indifférent (dit Aristote) tue un indifférent, cela ne touche guère... d'autant qu'il n'excite aucun combat dans l'ame de celui qui fait l'action.*

Aristote montre ici un jugement bien sain, et une grande connaissance du cœur de l'homme. Presque toute tragédie est froide sans les combats des passions.

P. 451. *Disons donc (que cette condamnation) ne doit s'entendre que de ceux qui connaissent la personne qu'ils veulent perdre, et s'en dédisent par un simple changement de volonté, sans aucun événement notable qui les y oblige.*

Il nous semble qu'on ne peut mieux expliquer ce qu'*Aristote* a dû entendre. Si un homme

commence une action funeſte et ne l'achève pas ſans avoir un motif ſupérieur et tragique qui le force, il n'eſt alors qu'inconſtant et puſillanime ; il n'inſpire que le mépris. Il faut, ou que la nature ou la gloire l'arrête ; et un tel dénouement peut faire un très-bel effet ; ou bien le crime commencé par lui eſt puni avant d'être achevé, et le ſpectateur eſt encore plus content.

P. 453. *Le poëme d'Oedipe excite peut-être autant de commiſération que le Cid ou Rodogune ; mais il en doit une partie à Dircé.*

Il eſt toujours étonnant que *Corneille* ait cru que ſa *Dircé* ait pu faire quelque ſenſation dans ſon Oedipe.

Ibid. *Cela ſe voit manifeſtement en la mort de Criſpe, faite par un de leurs plus beaux eſprits, Jean-Baptiſte Chiraldelli*, &c.

On ne connaît plus guère la mort de *Criſpe*, de *Jean-Baptiſte Chiraldelli*, et pas davantage celle du jéſuite *Stéphonius*. Mais il eſt clair qu'il n'y a preſque rien de tragique dans cette pièce, ſi *Conſtantin* ne connaît pas ſon fils, s'il n'y a point dans ſon cœur de combats entre la nature et la vengeance.

P. 455. *J'eſtime donc... qu'il n'y a aucune liberté d'inventer l'action principale, mais qu'elle doit être tirée de l'hiſtoire ou de la fable.*

C'eſt ici une grande queſtion, s'il eſt permis d'inventer le ſujet d'une tragédie? Pourquoi non? puiſqu'on invente toujours les ſujets de comédie. Nous avons beaucoup de tragédies de pure invention, qui ont eu des ſuccès durables à la repréſentation et à la lecture. Peut-être même ces ſortes de pièces ſont plus difficiles à faire que les autres. On n'y eſt pas ſoutenu par cet intérêt qu'inſpirent les grands noms connus dans l'hiſtoire, par le caractère des héros déjà tracé dans l'eſprit du ſpectateur. Il eſt au fait avant qu'on ait commencé. Vous n'avez nul beſoin de l'inſtruire; et, s'il voit que vous lui donniez une copie fidelle du portrait qu'il a déjà dans la tête, il vous en tient compte; mais dans une tragédie où tout eſt inventé, il faut annoncer les lieux, les temps et les héros; il faut intéreſſer pour des perſonnages dont votre auditoire n'a aucune connaiſſance. La peine eſt double; et, ſi votre ouvrage ne tranſporte pas l'ame, vous êtes doublement condamné. Il eſt vrai que le ſpectateur peut vous dire: Si l'événement que vous me préſentez était arrivé, les hiſtoriens en auraient parlé. Mais il peut en dire autant de toutes les tragédies hiſtoriques dont les événemens lui ſont inconnus: ce qui eſt ignoré, et ce qui n'a jamais été écrit, ſont pour lui la même choſe. Il ne s'agit ici que d'intéreſſer.

Inventez des reſſorts qui puiſſent m'attacher.

Il ne faut pas, ſans doute, choquer l'hiſtoire connue, encore moins les mœurs des peuples qu'on met ſur la ſcène. Peignez ces mœurs, rendez votre fable vraiſemblable, qu'elle ſoit touchante et tragique, que le ſtyle ſoit pur, que les vers ſoient beaux; et je vous réponds que vous réuſſirez.

P. 457. *Les apparitions de Vénus et d'Eole ont eu bonne grâce dans Andromède.*

Pas ſi bonne grâce.

P. 458. *Qu'aurait-on dit, ſi, pour démêler Héraclius de Martian, après la mort de Phocas, je me fuſſe ſervi d'un ange?*

Nous avouons ingénument que nous aimerions preſque autant un ange deſcendant du ciel, que le froid procès par écrit qui ſuit la mort de *Phocas*, et qu'on débrouille à peine par une ancienne lettre de l'impératrice *Conſtantine*, lettre qui pourrait encore produire bien des conteſtations.

Louis Racine, fils du grand *Racine*, a très-bien remarqué les défauts de ce dénouement d'Héraclius, et de cette reconnaiſſance qui ſe fait après la cataſtrophe; nous avons toujours été de ſon avis ſur ce point. Nous avons toujours penſé qu'un dénouement doit être clair,

naturel, touchant ; qu'il doit être, s'il ſe peut, la plus belle ſituation de la pièce. Toutes ces beautés ſont réunies dans Cinna. Heureuſes les pièces où tout parle au cœur, qui commencent naturellement, et qui finiſſent de même !

P. 458. *Je ne condamnerai jamais perſonne pour en avoir inventé ; mais je ne me le permettrai jamais.*

Nous ne voyons pas pourquoi *Corneille* ne ſe ſerait pas permis une tragédie, dans laquelle un père reconnaîtrait un fils après l'avoir fait périr. Il nous ſemble qu'un tel ſujet pourrait produire un très-beau cinquième acte. Il inſpirerait cette crainte et cette pitié qui ſont l'ame du ſpectacle tragique.

P. 459. *Ariſtote... dit... qu'il ne faut pas changer les ſujets reçus.*

Nous penſons qu'on pourrait changer quelque circonſtance principale dans les ſujets reçus, pourvu que ces circonſtances changées augmentaſſent l'intérêt, loin de le diminuer.

Quidlibet audendi ſemper fuit æqua poteſtas.

P. 460. *Quodcumque oſtendis mihi ſic, incredulus odi.*

Médée ne doit point tuer ſes enfans devant des mères qui s'enfuiraient d'horreur. Un tel

ſpectacle révolterait des cannibales et des inquiſiteurs même. *Cadmus* ne peut guère être changé en ſerpent qu'à l'opéra. Nous aurions ſouhaité qu'*Horace* eût dit *averſor et odi*, au lieu de *incredulus odi;* car le ſujet de ces pièces étant connu et reçu de tout le monde, la fable paſſant pour une vérité, le ſpectateur n'eſt point *incredulus ;* mais il eſt révolté, il recule, il fuit à l'aſpect de deux figures d'enfant qu'on met à la broche. A l'égard de la métamorphoſe de *Cadmus* en ſerpent, et de *Progné* en hirondelle, c'étaient encore des fables qui tenaient lieu d'hiſtoire. Mais l'exécution de ces prodiges ferait d'une telle difficulté, et l'exécution même la plus heureuſe ferait ſi puérile et ſi ridicule, qu'elle ne pourrait amuſer que des enfans et de vieilles imbécilles.

P. 463. *Ariſtote... nous apprend que le poëte n'eſt pas obligé de traiter les choſes comme elles ſe ſont paſſées, mais comme elles ont pu ou dû ſe paſſer ſelon le vraiſemblable ou le néceſſaire.*

Tout ce que dit ici *Corneille* ſur l'art de traiter des ſujets terribles, ſans les rendre trop atroces, eſt digne du père et du légiſlateur du théâtre ; et ce qu'il propoſe ſur la manière de ſauver l'horreur du parricide d'*Oreſte* et d'*Electre*, eſt ſi judicieux que les poëtes qui, depuis lui, ont manié ce ſujet ſi

cher à l'antiquité, ſe ſont abſolument conformés aux conſeils qu'il donne.

A l'égard du conſeil d'*Ariſtote*, de repréſenter les événemens *ſelon le vraiſemblable ou le néceſſaire*, voici comment nous entendons ces paroles.

Choiſiſſez la manière la plus vraiſemblable, pourvu qu'elle ſoit tragique et non révoltante; et, ſi vous ne pouvez concilier ces deux choſes, choiſiſſez la manière dont la cataſtrophe doit arriver néceſſairement par tout ce qui aura été annoncé dans les premiers actes.

Par exemple, vous mettez ſur le théâtre le malheur d'*Oedipe*, il faut que ce malheur arrive : voilà le néceſſaire. Un vieillard lui apprend qu'il eſt inceſtueux et parricide, et lui en donne de funeſtes preuves : voilà le vraiſemblable.

P. 471. *On peut m'objecter que le même philoſophe dit qu'au regard de la poëſie, on doit préférer l'impoſſible croyable au poſſible incroyable*, &c.

Il nous ſemble que *Corneille* aurait pu s'épargner toutes les peines qu'il prend pour concilier *Ariſtote* avec lui-même. Nous n'entendons point ce que c'eſt que *l'impoſſible croyable et le poſſible incroyable.* On a beau donner la torture à ſon eſprit, l'impoſſible ne ſera jamais croyable; l'impoſſible, ſelon la force du mot, eſt

ce

ce qui ne peut jamais *arriver*. C'eſt abuſer de ſon eſprit que d'établir de telles propoſitions ; c'eſt en abuſer encore de vouloir les expliquer. C'eſt vouloir plaiſanter, de dire que, quand une choſe eſt faite, il eſt impoſſible qu'elle ne ſoit pas faite, et qu'on n'y peut rien changer. Ces queſtions ſont de la nature de celles qu'on agitait dans les écoles, ſi DIEU pouvait ſe changer en citrouille, et ſi, en montant à une échelle, il pouvait ſe caſſer le cou.

P. 475. *J'ai fait voir qu'il y a des choſes ſur qui nous n'avons aucun droit ; et, pour celles où ce privilége peut avoir lieu, il doit être plus ou moins reſſerré, ſelon que les ſujets ſont plus ou moins connus.*

Voilà tout le précis de cette diſſertation : ne changez rien d'important dans la mort de *Pompée*, parce qu'elle eſt connue de tout le monde ; changez, imaginez tout ce qu'il vous plaira dans l'hiſtoire de *Pertharite* et de don *Sanche d'Arragon*, parce que ces gens-là ne ſont connus de perſonne.

TROISIEME DISCOURS.

Des trois unités, d'action, de jour et de lieu.

PAGE 477. *Je tiens donc... que l'unité d'action consiſte dans la comédie en l'unité d'intrigue, ou d'obſtacles aux deſſeins des principaux acteurs; et en l'unité de péril dans la tragédie, ſoit que ſon héros y ſuccombe, ſoit qu'il en ſorte.*

Nous penſons que *Corneille* entend ici, par unité d'action et d'intrigue, une action principale, à laquelle les intérêts divers et les intrigues particulières ſont ſubordonnées; un tout compoſé de pluſieurs parties qui toutes tendent au même but. C'eſt un bel édifice, dont l'œil embraſſe toute la ſtructure, et dont il voit avec plaiſir les différens corps.

Il condamne, avec une noble candeur, la duplicité d'action dans ſes Horaces, et la mort inattendue de *Camille*, qui forme une pièce nouvelle. Il pouvait ne pas citer Théodore. Ce n'eſt pas la double action, la double intrigue qui rend Théodore une mauvaiſe tragédie; c'eſt le vice du ſujet; c'eſt le vice de la diction et des ſentimens; c'eſt le ridicule de la proſtitution.

Il y a manifeſtement deux intrigues dans l'Andromaque de *Racine*, celle d'*Hermione*

aimée d'*Oreſte*, et dédaignée de *Pyrrhus*, celle d'*Andromaque* qui voudrait ſauver ſon fils, et être fidelle aux manes d'*Hector*. Mais ces deux intérêts, ces deux plans ſont ſi heureuſement rejoints enſemble, que, ſi la pièce n'était pas un peu affaiblie par quelques ſcènes de coquetterie et d'amour, plus dignes de *Térence* que de *Sophocle*, elle ſerait la première tragédie du théâtre français.

Nous avons déjà dit que, dans la Mort de Pompée, il y a trois à quatre actions, trois à quatre eſpèces d'intrigues mal réunies. Mais ce défaut eſt peu de choſe en comparaiſon des autres qui rendent cette tragédie trop irrégulière. Le célèbre Caton d'*Addiſſon* péche par la multiplicité des actions et des intrigues, mais encore plus par l'inſipidité des froids amours, et d'une conſpiration en maſque. Sans cela *Addiſſon* aurait pu, par l'éloquence de ſon ſtyle noble et ſage, réformer le théâtre anglais.

Corneille a raiſon de dire qu'il ne doit y avoir qu'une action complète. Nous doutons qu'on ne puiſſe y parvenir que par pluſieurs autres actions imparfaites. Il nous ſemble qu'une ſeule action ſans aucun épiſode, à peu-près comme dans Athalie, ſerait la perfection de l'art.

P. 480. *Il y a grande différence* (*dit Ariſtote*) *entre les événemens qui viennent les uns après les autres, et ceux qui viennent les uns à cauſe des autres.*

Cette maxime d'*Ariſtote* marque un eſprit juſte, profond et clair. Ce ne ſont pas là des ſophiſmes et des chimères à la *Platon*. Ce ne ſont pas là des idées archétypes.

Ibid. *La liaiſon des ſcènes... eſt un grand ornement dans un poëme.*

Cet ornement de la tragédie eſt devenu une règle, parce qu'on a ſenti combien il était devenu néceſſaire.

P. 484. *Je n'ai pas beſoin de contredire Ariſtote pour me juſtifier ſur* (*le char de Médée*).

Que devons-nous dire de tout ce morceau précédent? Applaudir au bon ſens de *Corneille* autant qu'à ſes grands talens.

Ibid. *Ariſtote ne preſcrit point le nombre des actes, Horace le borne à cinq*, &c.

Cinq actes nous paraiſſent néceſſaires; le premier expoſe le lieu de la ſcène, la ſituation des héros de la pièce, leurs intérêts, leurs mœurs, leurs deſſeins; le ſecond commence l'intrigue; elle ſe noue au troiſième; le quatrième prépare le dénouement qui ſe fait au cinquième. Moins de temps précipiterait trop

l'action ; plus d'étendue l'énerverait. Il en eſt comme d'un repas d'appareil : s'il dure trop peu, c'eſt une halte ; s'il eſt trop long, il ennuie et il dégoûte.

P. 485. *Il faut, s'il ſe peut, y rendre raiſon de l'entrée et de la ſortie de chaque acteur.*

La règle qu'un perſonnage ne doit ni entrer ni ſortir ſans raiſon, eſt eſſentielle ; cependant on y manque ſouvent. Il faut un deſſein dans chaque ſcène, et que toutes augmentent l'intérêt, le nœud et le trouble. Rien n'eſt plus difficile et plus rare.

P. 486. *Ariſtote veut que la tragédie bien faite ſoit belle et capable de plaire ſans le ſecours des comédiens et hors de la repréſentation.*

Ariſtote avait donc beaucoup de goût. Pour qu'une pièce de théâtre plaiſe à la lecture, il faut que tout y ſoit naturel, et qu'elle ſoit parfaitement écrite. Il y a quelques fautes de ſtyle dans Cinna. On y a découvert auſſi quelques défauts dans la conduite et dans les ſentimens ; mais, en général, il y règne une ſi noble ſimplicité, tant de naturel, tant de clarté ; le ſtyle a tant de beautés qu'on lira toujours cette pièce avec intérêt et avec admiration. Il n'en ſera pas de même d'Héraclius et de Rodogune ; elles réuſſiront toujours moins à la lecture qu'au théâtre. La diction

dans Héraclius n'eſt ſouvent ni noble ni correcte ; l'intrigue fait peine à l'eſprit, la pièce ne touche point le cœur. Rodogune, juſqu'au cinquième acte, fait peu d'effet ſur un lecteur judicieux qui a du goût. Quelquefois une tragédie, dénuée de vraiſemblance et de raiſon, charme à la lecture par la beauté continue du ſtyle, comme la tragédie d'Eſther. On rit du ſujet, et on admire l'auteur. Ce ſujet, en effet, reſpectable dans nos ſaintes écritures, révolte l'eſprit par-tout ailleurs. Perſonne ne peut concevoir qu'un roi ſoit aſſez ſot pour ne pas ſavoir au bout d'un an de quel pays eſt ſa femme, et aſſez fou pour condamner toute une nation à la mort, parce qu'on n'a pas fait la révérence à ſon miniſtre. L'ivreſſe de l'idolâtrie pour *Louis XIV*, et la baſſeſſe de la flatterie pour madame de *Maintenon*, faſcinèrent les yeux à Verſailles. Ils furent éclairés au théâtre de Paris. Mais le charme de la diction eſt ſi grand, que tous ceux qui aiment les vers en retiennent par cœur pluſieurs de cette pièce. C'eſt ce qui n'eſt arrivé à aucune des vingt dernières pièces de *Corneille*. Quelque choſe qu'on écrive, ſoit vers, ſoit proſe, ſoit tragédie ou comédie, ſoit fable ou ſermon, la première loi eſt de bien écrire.

P. 488. *La règle de l'unité de jour a ſon fondement ſur ce mot d'Ariſtote : que la tragédie doit*

renfermer la durée de ſon action dans un tour du ſoleil, &c.

L'unité de jour a ſon fondement, non-ſeulement dans les préceptes d'*Ariſtote*, mais dans ceux de la nature. Il ſerait même très-convenable que l'action ne durât pas en effet plus long-temps que la repréſentation; et *Corneille* a raiſon de dire que ſa tragédie de Cinna jouit de cet avantage.

Il eſt clair qu'on peut ſacrifier ce mérite à un plus grand qui eſt celui d'intéreſſer. Si vous faites verſer plus de larmes en étendant votre action à vingt-quatre heures, prenez le jour et la nuit; mais n'allez pas plus loin. Alors l'illuſion ſerait trop détruite.

P. 490. *Si nous ne pouvons renfermer l'action dans deux heures, prenons-en quatre, ſix, dix; mais ne paſſons pas de beaucoup les vingt-quatre heures, de peur de tomber dans le déréglement*, &c.

Nous ſommes entièrement de l'avis de *Corneille* dans tout ce qu'il dit de l'unité de jour.

P. 493. *Je ſouhaiterais, pour ne point gêner du tout le ſpectateur, que ce qu'on fait repréſenter devant lui en deux heures ſe pût paſſer en effet en deux heures, et que ce qu'on lui fait voir ſur un théâtre qui ne change point, pût s'arrêter dans*

une chambre ou dans une ſalle... mais ſouvent cela...eſt mal aiſé, pour ne pas dire impoſſible... &c.

Nous avons dit ailleurs que la mauvaiſe conſtruction de nos théâtres, perpétuée depuis nos temps de barbarie juſqu'à nos jours, rendait la loi de l'unité de lieu preſque impraticable. Les conjurés ne peuvent pas conſpirer contre *Céſar* dans ſa chambre; on ne s'entretient pas de ſes intérêts ſecrets dans une place publique; la même décoration ne peut repréſenter à la fois la façade d'un palais et celle d'un temple. Il faudrait que le théâtre fît voir aux yeux tous les endroits particuliers où la ſcène ſe paſſe, ſans nuire à l'unité de lieu; ici une partie d'un temple, là le veſtibule d'un palais, une place publique, des rues dans l'enfoncement; enfin tout ce qui eſt néceſſaire pour montrer à l'œil tout ce que l'oreille doit entendre. L'unité de lieu eſt tout le ſpectacle que l'œil peut embraſſer ſans peine.

Nous ne ſommes point de l'avis de *Corneille*, qui veut que la ſcène du Menteur ſoit tantôt à un bout de la ville, tantôt à l'autre. Il était très-aiſé de remédier à ce défaut en rapprochant les lieux. Nous ne ſuppoſons pas même que l'action de Cinna puiſſe ſe paſſer d'abord dans la maiſon d'*Emilie*, et enſuite dans celle d'*Auguſte*. Rien n'était plus facile que de faire

une

une décoration qui repréſentât la maiſon d'*Emilie*, celle d'*Auguſte*, une place, des rues de Rome.

P. 497. (Fin du diſcours.) Après les exemples que *Corneille* donna dans ſes pièces, il ne pouvait guère donner de préceptes plus utiles que dans ces diſcours.

REMARQUES

Sur la vie de Pierre Corneille, écrite par Bernard de Fontenelle, ſon neveu.

PAGE 498.... *Il fit la comédie de Mélite, qui parut en 1625... et ſur la confiance qu'on eut du nouvel auteur qui paraiſſait, il ſe forma une nouvelle troupe de comédiens.*

Comme on a promis des notes grammaticales, il eſt juſte d'obſerver que la *confiance du nouvel auteur* eſt une faute de langue. On a de la confiance en quelqu'un, dans le mérite et les talens de quelqu'un ; mais non pas *du* mérite et *des* talens. On a de la défiance *de*, et de la confiance *en*. Cette remarque eſt pour les étrangers ; ils pourraient être induits en erreur par cette inadvertance de M. de *Fontenelle*, qui écrivait d'ailleurs avec autant de pureté que de grâce et de fineſſe.

P. 499. *Il eſt certain que ces (premières) pièces ne ſont pas belles ; mais, outre qu'elles ſervent à l'hiſtoire du théâtre, elles ſervent beaucoup auſſi à la gloire de Corneille.*

Ce qu'on ne peut lire ne peut guère ſervir à la gloire de l'auteur. La gloire eſt le concert des louanges conſtantes du public. Deux ou trois littérateurs qui diront d'un ouvrage mauvais en ſoi, *cet ouvrage était bon pour ſon temps*, ne procureront à l'auteur aucune gloire. *Corneille* n'eſt point un grand homme pour avoir fait de mauvaiſes comédies, bien moins mauvaiſes que celles de ſon temps; mais pour avoir fait des tragédies infiniment ſupérieures à celles de ſon temps, et dans leſquelles il y a des morceaux ſupérieurs à tous ceux du théâtre d'Athènes.

P. 500. *Le théâtre devint floriſſant par la faveur du cardinal de Richelieu.*

Malgré le cardinal de *Richelieu*, qui, voulant être poëte, voulut humilier *Corneille* et élever les mauvais auteurs.

Ibid. *Les princes et les miniſtres n'ont qu'à commander qu'il ſe forme des poëtes, des peintres, tout ce qu'ils voudront, et il s'en forme.*

C'eſt de quoi je doute beaucoup. Notre meilleur peintre, *le Pouſſin*, fut perſécuté, et les bienfaits prodigués aux académies ont fait

tout au plus un ou deux bons peintres qui avaient déjà donné leurs chefs-d'œuvre avant d'être récompensés. *Rameau* avait fait tous ses bons ouvrages de musique au milieu des plus grandes traverses, et *Corneille* lui-même fut très-peu encouragé. *Homère* vécut errant et pauvre. *Le Tasse* fut le plus malheureux des hommes de son temps. *Camoëns* et *Milton* furent plus malheureux encore. *Chapelain* fut récompensé; et je ne connais aucun homme de génie qui n'ait été persécuté.

Ibid. *La règle des vingt-quatre heures fut une des premières dont on s'avisa; mais on n'en faisait pas encore trop grand cas, témoin la manière dont Corneille en parle lui-même dans la préface de Clitandre, imprimée en 1632.*

Les tragédies italiennes du seizième siècle étaient dans la règle de trois unités, règle admirable d'*Aristote*. La Sophonisbe de *Mairet* fut la première pièce de théâtre, en France, dans laquelle cette loi fut suivie : elle est de 1633.

En Angleterre, en Espagne, on ne s'est assujetti que depuis peu à cette règle, et encore très-rarement.

P. 501. *Corneille... prit tout à coup l'essor dans Médée, et monta jusqu'au tragique le plus sublime.*

Les louanges trop exagérées font tort à celui qui les donne, ſans relever celui qui les reçoit.

P. 502. *Corneille avait dans ſon cabinet cette pièce (le Cid) traduite en toutes les langues de l'Europe, hors l'eſclavonne et la turque. Elle était en allemand, en anglais, en flamand; et, par une exactitude flamande, on l'avait rendue vers pour vers.*

On en uſe encore ainſi en Italie, et même en Angleterre. Il y a de nos ouvrages de poëſie traduits en ces deux langues, vers pour vers; et, ce qui eſt étonnant, c'eſt qu'ils ſont aſſez bien traduits.

Ibid. *M. Péliſſon... dit qu'il était paſſé en proverbe de dire : Cela eſt beau comme le Cid. Si ce proverbe a péri, il faut s'en prendre aux auteurs qui ne le goûtaient pas; et à la cour, où c'eût été très-mal parler que de s'en ſervir ſous le miniſtère du cardinal de Richelieu.*

J'oſe plutôt penſer qu'il faut s'en prendre à Cinna, qui fut mis par toute la cour au-deſſus du Cid, quoiqu'il ne fût pas ſi touchant.

Le cardinal de *Richelieu* montra tant de partialité contre *Corneille*, que, quand *Scudéri* eut donné ſa mauvaiſe pièce de l'*Amour tyrannique*, que le cardinal trouvait divine, *Sarraſin*, par ordre de ce miniſtre, fit une mauvaiſe

préface, dans laquelle il louait *Hardy*, ſans oſer nommer *Corneille.*

P. 503. *Il récompenſait comme miniſtre ce même mérite dont il était jaloux comme poëte.*

Pierre Corneille avait le malheur de recevoir une petite penſion du cardinal, pour avoir quelque temps travaillé ſous lui aux pièces des cinq auteurs.

P. 504. *Enfin il alla juſqu'à Cinna et à Polyeucte, au-deſſus deſquels il n'y a rien.*

On peut croire que *Fontenelle* parle ainſi, moins parce qu'il était neveu du grand *Corneille*, que parce qu'il était l'ennemi de *Racine*, qui avait fait contre lui une épigramme piquante, à laquelle il avait répondu par une épigramme plus violente encore. Les connaiſſeurs penſent qu'Athalie eſt très-ſupérieure à Polyeucte, par la ſimplicité du ſujet, par la régularité, par la grandeur des idées, par la ſublimité de l'expreſſion, par la beauté de la poëſie. Il eſt vrai que ces connaiſſeurs reprochent au prêtre *Joad* d'être impitoyable et fanatique, de dire à ſa femme qui parle à *Mathan : Ne craignez-vous pas que ces murailles ne tombent ſur vous, et que l'enfer ne vous engloutiſſe?* d'aller beaucoup au-delà de ſon miniſtère, d'empêcher qu'Athalie n'élève le petit *Joas*, qui eſt ſon ſeul héritier, de faire tomber la

reine dans le piége, d'ordonner ſon ſupplice comme s'il était ſon juge, de prendre enfin le brave *Abner* pour dupe. On reproche à *Mathan* de ſe vanter de ſes crimes ; on reproche à la pièce des longueurs. Preſque tous ces défauts ſont ceux du ſujet ; mais le grand mérite de cette tragédie eſt d'être la première qui ait intéreſſé ſans amour, au lieu que dans Polyeucte le plus grand mérite eſt l'amour de *Sévère*.

Ibid. *Voiture vint trouver Corneille... pour lui dire que Polyeucte n'avait pas réuſſi (à l'hôtel de Rambouillet) ; que ſur-tout le chriſtianiſme avait extrêmement déplu.*

C'eſt qu'on n'avait encore vu que les comédies de la Paſſion et des Actes des apôtres. D'ailleurs il faut peut-être pardonner à l'hôtel de *Rambouillet* d'avoir condamné l'imprudence puniſſable de *Polyeucte* et de *Néarque*, qui exercent dans le temple une violence que DIEU n'a jamais commandée. On pouvait craindre encore qu'un homme, qui réſigne ſa femme à ſon rival, ne paſsât pour un imbécille plutôt que pour un bon chrétien. Le caractère bas de *Félix* pouvait déplaire ; mais on ne feſait pas réflexion que *Sévère* et *Pauline* feraient réuſſir la pièce.

P. 505. *La plus grande beauté de la comédie était inconnue ; on ne ſongeait point aux mœurs*

et aux caractères.... Molière eſt le premier qui l'ait cherchée.

Fontenelle oublie ici que la comédie du Menteur eſt une pièce de caractère. Il y a beaucoup d'incidens, il en faut auſſi ; les pièces de *Molière* n'en ont peut-être pas aſſez. Tous ſervent à faire paraître le caractère du Menteur.

On avait, long-temps avant *Molière*, pluſieurs pièces dans ce goût en Eſpagne, le Menteur, le Jaloux, l'Impie ou le Convié de Pierre, traduit depuis par *Molière*, ſous le nom du Feſtin de Pierre.

P. 507. *Il ne perdit pas en vieilliſſant l'inimitable nobleſſe de ſon génie ; mais il s'y mêla quelquefois un peu de dureté... Ainſi, dans Pertharite, une reine conſent à épouſer un tyran qu'elle déteſte, pourvu qu'il égorge un fils unique qu'elle a*, &c.

Tout cela eſt dit mal à propos ; Pertharite eſt de 1653. *Corneille* n'avait que quarante-ſept ans.

P. 508. *Il eſt aiſé de voir que ce ſentiment, au lieu d'être noble, n'eſt que dur ; et il ne faut pas trouver mauvais que le public ne l'ait pas goûté.*

Comme s'il n'y avait que cela de mauvais dans Pertharite.

Ibid. *Cet ouvrage (l'imitation de J. C. en vers français) eut un ſuccès prodigieux.*

Il y a une grande différence entre le débit et le ſuccès. Les jéſuites, qui avaient un très-grand crédit, firent lire le livre à leurs dévotes, et dans les couvens; ils le prônaient, on l'achetait, et on s'ennuyait. Aujourd'hui ce livre eſt inconnu. L'Imitation de *Jéſus* n'eſt pas plus faite pour être miſe en vers qu'une épître de St *Paul.*

P. 510. *Corneille dédaigna fièrement d'avoir de la complaiſance pour ce nouveau goût.*

Au contraire, il n'a fait aucune pièce ſans amour.

Ibid. *Bérénice fut un duel dont tout le monde ſait l'hiſtoire. Une princeſſe fort touchée des choſes d'eſprit... eut beſoin de beaucoup d'adreſſe pour faire trouver les deux combattans ſur le champ de bataille.*

La princeſſe *Henriette* (*), belle-ſœur de *Louis XIV*, ne propoſa pas ſeulement ce ſujet parce qu'elle était touchée des choſes d'eſprit, mais parce que ce ſujet était, à pluſieurs égards, ſa propre aventure.

La victoire ne demeura pas à *Racine*, ſeulement parce qu'il était le plus jeune, mais parce que ſa pièce eſt incomparablement meilleure que celle de *Corneille*, qui tomba

(*) *Henriette-Anne* d'Angleterre.

et qu'on ne peut lire. *Racine* tira de ce mauvais ſujet tout ce qu'on en pouvait tirer. Son goût épuré, ſon eſprit flexible, ſa diction toujours élégante, ſon ſtyle toujours châtié et toujours charmant, étaient propres à toutes les matières, et *Corneille* ne pouvait guère traiter heureuſement que des ſujets conformes au caractère de ſon génie.

P. 513. *Il a eu ſouvent beſoin d'être raſſuré par des caſuiſtes ſur ſes pièces de théâtre, et ils lui ont toujours fait grâce en faveur de la pureté qu'il avait établie ſur la ſcène*, &c.

Ces caſuiſtes avaient bien raiſon. L'art du théâtre eſt comme celui de la peinture. Un peintre peut également faire des ouvrages laſcifs et des tableaux de dévotion. Tout auteur peut être dans ce cas. Ce n'eſt donc point le théâtre qui eſt condamnable, mais l'abus du théâtre. Or, les pièces étant approuvées par les magiſtrats, et ayant la ſanction de l'autorité royale, le ſeul abus eſt de les condamner. Cette ancienne mépriſe a ſubſiſté, parce que les comédies des mimes étaient obſcènes du temps des premiers chrétiens, et que les autres ſpectacles étaient conſacrés chez les Romains et chez les Grecs par les cérémonies de leur religion. Elles étaient regardées comme un acte d'idolâtrie ; mais c'eſt une grande inconſéquence de vouloir

flétrir des pièces très-morales, parce qu'il y en a eu autrefois de ſcandaleuſes. Les fanatiques qui, par une jalouſie ſecrète, ont prétendu flétrir les chefs-d'œuvre de *Corneille*, n'ont pas ſongé combien cet outrage révolte des hommes de génie ; ils font un tort irréparable à la religion chrétienne, en aliénant d'elle des eſprits très-éclairés, qui ne peuvent ſouffrir qu'on aviliſſe le plus beau des arts.

Le public éclairé préférera toujours les *Sophocle*, les *Euripide*, les *Térence*, aux *Baïus*, *Janſénius*, *du Verger-de-Haurane*, *Queſnel*, *Petit-Pied*, et à tous les gens de cette eſpèce.

Au reſte, cette perſécution fanatique ne s'eſt vue qu'en France. On a tempéré en Eſpagne, en Italie, les anciennes rigueurs qui étaient abſurdes ; on ne les connaît point en Angleterre. Les vainqueurs de *Bleinheim* et les maîtres des mers, les contemporains de *Newton*, de *Locke*, d'*Addiſſon* et de *Pope*, ont rendu des honneurs aux beaux arts. Le grand *Corneille* avait projeté un ouvrage pour répondre aux détracteurs du théâtre.

REMARQUES

SUR MEDÉE,

Tragédie repréſentée en 1635.

NOUS commençons ce recueil par la Médée, parce que dans ce poëme on peut entrevoir déjà le germe des grandes beautés qui brillent dans les autres pièces. Nous rejetons à une autre place les ſix premières comédies, dans leſquelles il n'y a preſque rien qui faſſe apercevoir les grands talens de *Corneille*.

J'avoue qu'il ſerait aujourd'hui inconnu s'il n'avait fait d'autre tragédie que Médée. Il était alors confondu parmi les cinq auteurs que le cardinal de *Richelieu* feſait travailler aux pièces dont il était l'inventeur. Ces cinq auteurs étaient, comme on ſait, *l'Etoile*, fils du grand audiencier, dont nous avons les mémoires; *Boisrobert*, abbé de Châtillon-ſur-Seine, aumônier du roi et conſeiller d'Etat; *Colletet*, qui n'eſt plus connu que par les ſatires de *Boileau*, mais que le cardinal regardait alors avec eſtime; *Rotrou*, lieutenant civil au bailliage de Dreux, homme de génie; *Corneille* lui-

même, assez subordonné aux autres, qui l'emportaient sur lui par la fortune ou par la faveur.

Corneille se retira bientôt de cette société, sous le prétexte des arrangemens de sa petite fortune qui exigeait sa présence à Rouen. *Rotrou* n'avait encore rien fait qui approchât même du médiocre. Il ne donna son Venceslas que quatorze ans après la Médée, en 1649, lorsque *Corneille*, qui l'appelait son père, fut devenu son maître, et que *Rotrou*, ranimé par le génie de *Corneille*, devint digne de lui être comparé dans la première scène de Venceslas, et dans le quatrième acte. Encore même, cette pièce de *Rotrou* était-elle une imitation de l'auteur espagnol *Francesco de Roxas*.

Mais en 1635, temps auquel on joua la Médée de *Corneille*, on n'avait d'ouvrage un peu supportable, à quelques égards, que la Sophonisbe de *Mairet*, donnée en 1633. Il est remarquable qu'en Italie et en France, la véritable tragédie dut sa naissance à une Sophonisbe. Le prélat *Trissino*, auteur de la Sophonisbe italienne, eut l'avantage d'écrire dans une langue déjà fixée et perfectionnée; et *Mairet*, au contraire, dans le temps où la

langue françaiſe luttait contre la barbarie. On ne connaiſſait que des imitations languiſſantes des tragédies grecques et eſpagnoles, ou des inventions puériles, telles que l'Innocente infidélité de *Rotrou*, l'Hôpital des fous d'un nommé *Beys*, le Cléomédon de *du Ryer*, l'Orante de *Scudéri*, la Pélerine amoureuſe. Ce ſont-là les pièces qu'on joua dans cette même année 1635, un peu avant la Médée de *Corneille*.

Avec quelle lenteur tout ſe forme! Nous avions déjà plus de mille pièces de théâtre, et pas une ſeule qui pût être ſoufferte aujourd'hui par la populace des provinces les plus groſſières. Il en a été de même dans tous les arts, et dans tout ce qui concerne les agrémens de la ſociété, et les commodités de la vie. Que chaque nation parcoure ſon hiſtoire, et elle verra que, depuis la chute de l'empire romain, elle a été preſque ſauvage pendant dix ou douze ſiècles.

La Médée de *Corneille* n'eut qu'un ſuccès médiocre, quoiqu'elle fût au-deſſus de tout ce qu'on avait donné juſqu'alors. Un ouvrage peut toucher avec les plus énormes défauts, quand il eſt animé par une paſſion vive, et par un grand intérêt, comme le Cid; mais de

longues déclamations ne réuſſiſſent en aucun pays, ni en aucun temps. La Médée de *Sénèque*, qui avait ce défaut, n'eut point de ſuccès chez les Romains; celle de *Corneille* n'a pu reſter au théâtre.

On ne repréſente d'autre Médée à Paris que celle de *Longepierre*, tragédie à la vérité très-médiocre, et où le défaut des Grecs, qui était la vaine déclamation, eſt pouſſé à l'excès; mais, lorſqu'une actrice impoſante fait valoir le rôle de Médée, cette pièce a quelque éclat aux repréſentations, quoique la lecture en ſoit peu ſupportable.

Ces tragédies uniquement tirées de la fable, et où tout eſt incroyable, ont aujourd'hui peu de réputation parmi nous, depuis que *Corneille* nous a accoutumés au vrai; et il faut avouer qu'un homme ſenſé qui vient d'entendre la délibération d'*Auguſte*, de *Cinna* et de *Maxime*, a bien de la peine à ſupporter *Médée* traverſant les airs dans un char traîné par des dragons. Un défaut plus grand encore dans la tragédie de Médée, c'eſt qu'on ne s'intéreſſe à aucun perſonnage. *Médée* eſt une méchante femme qui ſe venge d'un malhonnête homme. La manière dont *Corneille* a traité ce ſujet nous

révolte aujourd'hui ; celles d'*Euripide* et de *Sénèque* nous révolteraient encore davantage.

Une magicienne ne nous paraît pas un ſujet propre à la tragédie régulière, ni convenable à un peuple dont le goût eſt perfectionné. On demande pourquoi nous rejetterions des magiciens, et que non-ſeulement nous permettons que dans la tragédie on parle d'ombres et de ſantômes, mais même qu'une ombre paraiſſe quelquefois ſur le théâtre ?

Il n'y a certainement pas plus de revenans que de magiciens dans le monde ; et, ſi le théâtre eſt la repréſentation de la vérité, il faut bannir également les apparitions et la magie.

Voici, je crois, la raiſon pour laquelle nous ſouffririons l'apparition d'un mort, et non le vol d'un magicien dans les airs. Il eſt poſſible que la Divinité faſſe paraître une ombre pour étonner les hommes par ces coups extraordinaires de ſa providence, et pour faire rentrer les criminels en eux-mêmes ; mais il n'eſt pas poſſible que des magiciens aient le pouvoir de violer les lois éternelles de cette même providence ; telles ſont aujourd'hui les idées reçues.

Un prodige opéré par le ciel même ne révoltera point ; mais un prodige opéré par un ſorcier, malgré le ciel, ne plaira jamais qu'à la populace.

Quodcumque oſtendis mihi ſic, incredulus odi.

Chez les Grecs, et même chez les Romains, qui admettaient des ſortiléges, Médée pouvait être un très-beau ſujet. Aujourd'hui nous le reléguons à l'opéra, qui eſt parmi nous l'empire des fables, et qui eſt à peu-près parmi les théâtres ce qu'eſt l'*Orlando furioſo* parmi les poëmes épiques.

Mais, quand *Médée* ne ſerait pas ſorcière, le parricide qu'elle commet preſque de ſang froid ſur ſes deux enfans, pour ſe venger de ſon mari, et l'envie que *Jaſon* a, de ſon côté, de tuer ces mêmes enfans, pour ſe venger de ſa femme, forment un amas de monſtres dégoûtans, qui n'eſt malheureuſement ſoutenu que par des amplifications de rhétorique, en vers ſouvent durs ou faibles, ou tenant de ce comique qu'on mêlait avec le tragique ſur tous les théâtres de l'Europe, au commencement du dix-ſeptième ſiècle. Cependant cette pièce eſt un chef-d'œuvre, en comparaiſon de preſque

preſque tous les ouvrages dramatiques qui la précédèrent. C'eſt ce que M. de *Fontenelle* appelle *prendre l'eſſor, et monter juſqu'au tragique le plus ſublime*. Et en effet il a raiſon, ſi on compare Médée aux ſix cents pièces de *Hardy*, qui furent faites chacune en deux ou trois jours ; aux tragédies de *Garnier*, aux Amours infortunés de *Léandre* et de *Héro*, par l'avocat *la Selve ;* à la Fidelle tromperie, d'un autre avocat nommé *Gouguenot ;* au Pirandre de *Boisrobert*, qui fut joué un an avant la Médée.

Nous avons déjà remarqué que toutes les autres parties de la littérature n'étaient pas mieux cultivées.

Corneille avait trente ans quand il donna ſa Médée ; c'eſt l'âge de la force de l'eſprit ; mais il était encore ſubjugué par ſon ſiècle. Ce n'eſt point ſa première tragédie ; il avait fait jouer Clitandre trois ans auparavant. Ce Clitandre eſt entièrement dans le goût eſpagnol, et dans le goût anglais ; les perſonnages combattent ſur le théâtre ; on y tue, on y aſſaſſine ; on voit des héroïnes tirer l'épée ; des archers courent après les meurtriers ; des femmes ſe déguiſent en hommes ; une *Doriſe* crève un œil à un de ſes amans avec une aiguille à tête. Il y a de

quoi faire un roman de dix tomes, et cependant il n'y a rien de ſi froid et de plus ennuyeux. La bienſéance, la vraiſemblance négligées, toutes les règles violées, ne ſont qu'un très-léger défaut en comparaiſon de l'ennui. Les tragédies de *Shakeſpeare* étaient plus monſtrueuſes encore que Clitandre, mais elles n'ennuyaient pas. Il fallut enfin revenir aux anciens pour faire quelque choſe de ſupportable, et Médée eſt la première pièce dans laquelle on trouve quelque goût de l'antiquité. Cette imitation eſt ſans doute très-inférieure à ces beautés vraies que *Corneille* tira depuis de ſon ſeul génie.

Reſſerrer un événement illuſtre et intéreſſant dans l'eſpace de deux ou trois heures, ne faire paraître les perſonnages que quand ils doivent venir, ne laiſſer jamais le théâtre vide, former une intrigue auſſi vraiſemblable qu'attachante, ne dire rien d'inutile, inſtruire l'eſprit et remuer le cœur, être toujours éloquent en vers, et de l'éloquence propre à chaque caractère qu'on repréſente; parler ſa langue avec autant de pureté que dans la proſe la plus châtiée, ſans que la contrainte de la rime paraiſſe gêner les penſées; ne ſe pas permettre

un ſeul vers, ou dur, ou obſcur, ou déclamateur; ce ſont-là les conditions qu'on exige aujourd'hui d'une tragédie, pour qu'elle puiſſe paſſer à la poſtérité avec l'approbation des connaiſſeurs, ſans laquelle il n'y a jamais de réputation véritable.

On verra comment, dans les pièces ſuivantes, *Pierre Corneille* a rempli pluſieurs de ces conditions.

On ſe contentera d'indiquer, dans cette pièce de Médée, quelques imitations de *Sénèque*, et quelques vers qui annoncent déjà le grand *Corneille;* et on entrera dans plus de détails quand il s'agira de pièces dont preſque tous les vers exigent un examen réfléchi.

REMARQUES

SUR

L'EPITRE DEDICATOIRE

DE CORNEILLE,

A MONSIEUR P. T. N. G.

Tome premier de l'édition in-4°, page 9.

Je vous donne Médée, toute méchante qu'elle eſt, &c.

Je n'ai pu découvrir qui eſt ce monſieur *P. T. N. G.* à qui *Corneille* dédie Médée. Mais il eſt aſſez utile de voir que l'auteur condamne lui-même ſon ouvrage.

Cette dédicace eſt faite pluſieurs années après la repréſentation. Il était alors aſſez grand pour avouer qu'il ne l'avait pas toujours été.

Pag. 10. *Dans la portraiture, il n'eſt pas queſtion ſi un viſage eſt beau, mais s'il reſſemble.*

Portraiture eſt un mot ſuranné, et c'eſt dommage ; il eſt néceſſaire : *portraiture* ſignifie l'art de faire reſſembler ; on emploie aujourd'hui *portrait* pour exprimer l'art et la choſe. *Portraire*

eſt encore un mot néceſſaire que nous avons abandonné.

P. 10. *Et dans la poëſie, il ne faut pas conſidérer ſi les mœurs ſont vertueuſes, mais ſi elles ſont pareilles à celles de la perſonne qu'elle introduit.*

Il faut ſur-tout qu'elles ſoient intéreſſantes, c'eſt-là le premier devoir. Des jeunes gens, dont le goût n'était point encore formé, et qui n'avaient qu'une connaiſſance confuſe du théâtre et de l'art des vers, ſe ſont ſouvent étonnés du peu de ſuccès de la tragédie d'Atrée. Ils ont cru que la délicateſſe de nos dames s'effrayait trop de voir préſenter à *Thieſte* une coupe remplie du ſang de ſon fils. Ils ſe ſont trompés. Ce ſang, qu'on ne voyait pas, ne pouvait effaroucher les yeux ; et l'action de *Cléopâtre* dans Rodogune eſt plus criminelle et plus atroce que celle d'*Atrée*. Cependant on la voit avec un plaiſir mêlé d'horreur. Le grand défaut d'Atrée eſt qu'on ne peut s'intéreſſer à la vengeance raffinée d'une injure faite il y a vingt ans. On peut exercer une vengeance exécrable dans les premiers mouvemens d'une juſte colère ; mais élever le fils d'un adultère ſous le nom de ſon propre fils pour le faire manger en ragoût à ſon véritable père, quand cet enfant ſera majeur, ce n'eſt-là qu'une horreur abſurde ; et quand cette horreur eſt miſe en vers obſcurs,

chevillés et barbares, il eſt impoſſible aux gens de goût de la ſupporter. Nous ne pouvons trop ſouvent faire cette remarque.

P. 11. *J'eſpère qu'elles vous ſatisferont encore aucunement ſur le papier.*

Aucunement, vieux mot qui ſignifie *en quelque ſorte*, *en partie*, et qui valait mieux que ces périphraſes.

REMARQUES

SUR MEDÉE,

TRAGEDIE.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

VERS. 7.

Quoi ! Médée eſt donc morte, ami ? — Non, elle vit ;
Mais un objet plus beau la chaſſe de mon lit, *&c.*

Je ne ferai ſur ce début qu'une ſeule remarque, qui pourra ſervir pour pluſieurs autres occaſions. On voit aſſez que c'eſt-là le ſtyle de la comédie ; on n'écrivait point alors autrement les tragédies. Les bornes qui diſtinguent la familiarité bourgeoiſe, et la noble ſimplicité, n'étaient point encore poſées. *Corneille* fut le premier qui eut de l'élévation dans le ſtyle, comme dans les ſentimens. On en voit déjà pluſieurs exemples dans cette pièce. Il y a de la juſtice à lui tenir compte du ſublime qu'on y trouve quelquefois, et à n'accuſer que ſon ſiècle de ce ſtyle comique, négligé et vicieux, qui déshonorait la ſcène tragique. Je n'inſiſte point ſur la *meilleure ſaiſon*, ſur les *mille et mille*

malheurs, ſur le *Jaſon ſans conſcience*, ſur *Créuſe poſſédée autant vaut*, ſur une flamme *accommodée au bien des affaires*. C'était le malheureux ſtyle d'une nation qui ne ſavait pas encore parler. Et cela même fait voir quelle obligation nous avons au grand *Corneille* de s'être tiré dans ſes beaux morceaux de cette fange où ſon ſiècle l'avait plongé, et d'avoir ſeul appris à ſes contemporains l'art ſi long-temps inconnu de bien penſer et de bien s'exprimer.

VERS 35.

Et depuis, à Colchos, que fit votre Jaſon ?
Que cajoler Médée et gagner la toiſon.

On doit dire ici un mot de cette fameuſe toiſon d'or. La Colchide, pays de *Médée*, eſt la Mingrélie, pays barbare, toujours habité par des barbares, où l'on pouvait faire un commerce de fourrures aſſez avantageux. Les Grecs entreprirent ce voyage par le Pont-Euxin qui eſt très-périlleux ; et ce péril donna de la célébrité à l'entrepriſe : c'eſt-là l'origine de toutes ces fables abſurdes qui eurent cours dans l'Occident. Il n'y avait alors d'autre hiſtoire que des fables.

V. 43.

Et j'ai trouvé l'adreſſe, en lui feſant la cour,
De relever mon ſort ſur les ailes d'Amour.

Ce vers eſt un exemple de ce mauvais goût qui

qui régnait alors chez toutes les nations de l'Europe. Les métaphores outrées, les comparaiſons fauſſes, étaient les ſeuls ornemens qu'on employât ; on croyait avoir ſurpaſſé *Virgile* et *le Taſſe*, quand on feſait voler un ſort ſur les ailes de l'Amour. *Dryden* comparait *Antoine* à un aigle qui portait ſur ſes ailes un roitelet, lequel alors s'élevait au-deſſus de l'aigle ; et ce roitelet, c'était l'empereur *Auguſte*. Les beautés vraies étaient par-tout ignorées. On a reproché depuis à quelques auteurs de courir après l'eſprit. En effet, c'eſt un défaut inſupportable de chercher des épigrammes quand il faut donner de la ſenſibilité à ſes perſonnages ; il eſt ridicule de montrer ainſi l'auteur quand le héros ſeul doit paraître au naturel ; mais ce défaut puéril était bien plus commun du temps de *Corneille* que du nôtre. La pièce de Clitandre, qui précéda Médée, eſt remplie de pointes ; un amant qui a été bleſſé en défendant ſa maîtreſſe, apoſtrophe ſes bleſſures, et leur dit :

Bleſſures, hâtez-vous d'élargir vos canaux.
Ah ! pour l'être trop peu, bleſſures trop cruelles,
De peur de m'obliger vous n'êtes point mortelles.

Tel était le malheureux goût de ce temps-là.

VERS 73.

. . . . . Les ſœurs crient miracle.

J'ai remarqué que, parmi les étrangers qui

s'exercent quelquefois à faire des vers français, et parmi plusieurs provinciaux qui commencent, il s'en trouve toujours qui font, *crient*, *plient*, *croient*, &c. de deux syllabes. Ces mots n'en valent jamais qu'une seule, et ne peuvent être employés qu'à la fin d'un vers. *Corneille* fit souvent cette faute dans ses premières pièces ; et c'est ce qui établit ce mauvais usage dans nos provinces.

VERS 87.

Et l'amour paternel qui fait agir leurs bras,
Croirait commettre un crime à n'en commettre pas.

Ce morceau est imité du septième livre des Métamorphoses.

His, ut quæque pia est, hortatibus impia prima est ;
Et, ne sit scelerata, facit scelus : haud tamen ictus
Ulla suos spectare potest, oculosque reflectunt.

Remarquez que *Corneille* fut le premier qui sut transporter sur la scène française les beautés des auteurs grecs et latins.

V. 158.

. . . . . Adieu ; l'amour vous presse,
Et je ferais marri qu'un soin officieux
Vous fît perdre pour moi des temps si précieux.

Le lecteur judicieux s'aperçoit, sans doute combien la plupart des expressions sont

impropres ou familières dans cette ſcène. Nous demandons grâce pour cette première tragédie. Nous tâcherons de ne faire des réflexions utiles que ſur les pièces qui le ſont elles-mêmes par les grands exemples qu'on y trouve de tous les genres de beautés.

SCENE II.

VERS 1.

Depuis que mon eſprit eſt capable de flamme,
Jamais un trouble égal n'a confondu mon ame.

Cette ſcène, où *Jaſon* débute par dire que ſon eſprit eſt capable de flamme, eſt entièrement inutile. Et ces ſcènes, qui ne ſont que de liaiſon, jettent un peu de froid dans nos meilleures tragédies, qui ne ſont point ſoutenues par le grand appareil du théâtre grec, par la magnificence des chœurs, et qui ne ſont que des dialogues ſur des planches.

SCENE III.

V. 19.

Vous le ſaurez après, je ne veux rien pour rien.

On ſent aſſez que ce vers eſt plus fait pour la farce que pour la tragédie. Mais nous n'inſiſtons pas ſur les fautes du ſtyle et de langage.

Universitas

SCENE IV.

VERS 1.

Souverains protecteurs des lois de l'hyménée,
Dieux, garans de la foi que Jaſon m'a jurée, *&c.*

Voici des vers qui annoncent *Corneille.* Ce monologue eſt tout entier imité de celui de *Sénèque* le tragique.

Dii conjugales, tuque genialis tori Lucina cuſtos.

Rien n'eſt plus difficile que de traduire les vers latins et grecs en vers français rimés. On eſt preſque toujours obligé de dire en deux lignes ce que les anciens ont dit en une. Il y a très-peu de rimes dans le ſtyle noble, comme je le remarque ailleurs ; et nous avons même beaucoup de mots auxquels on ne peut rimer : auſſi le poëte eſt rarement le maître de ſes expreſſions. J'oſe affirmer qu'il n'eſt point de langue dans laquelle la verſification ait plus d'entraves.

v. 6.

Et m'aidez à venger cette commune injure,

n'appartient qu'à *Corneille. Racine* a imité ce vers dans Phèdre :

Déeſſe, venge-toi ; nos cauſes ſont pareilles.

Mais, dans *Corneille*, il n'eſt qu'une beauté

de poëſie ; dans *Racine*, il eſt une beauté de ſentiment. Ce monologue pourrait aujourd'hui paraître une amplification, une déclamation de rhétorique : il eſt pourtant bien moins chargé de ce défaut que la ſcène de *Sénèque*.

VERS 31.

Me peut-il bien quitter après tant de bienfaits ?
M'oſe-t-il bien quitter après tant de forfaits ? *&c.*

Ces vers ſont dignes de la vraie tragédie, et *Corneille* n'en a guère fait de plus beaux. Si, au lieu d'être noyés dans un long monologue inutile, ils étaient placés dans un dialogue vif et touchant, ils feraient le plus grand effet.

Ces monologues furent très-long-temps à la mode. Les comédiens les feſaient ronfler avec une emphaſe ridicule ; ils les exigeaient des auteurs qui leur vendaient leurs pièces ; et une comédienne qui n'aurait point eu de monologue dans ſon rôle, n'aurait pas voulu réciter. Voilà comme le théâtre, relevé par *Corneille*, commença parmi nous. Des farceurs ampoulés repréſentaient dans des jeux de paume ces maſcarades rimées qu'ils achetaient dix écus : les Athéniens en uſaient autrement.

V. 61.

Soleil, qui vois l'affront qu'on va faire à ta race,
Donne-moi tes chevaux à conduire en ta place.

Cette prière au Soleil, ſon père, eſt encore

toute de *Sénèque*, et devait faire plus d'effet ſur les peuples qui mettaient le ſoleil au rang des dieux, que ſur nous qui n'admettons pas cette mythologie.

SCENE V.

VERS 6.

S'il ceſſe de m'aimer, qu'il commence à me craindre.

Le vers de *Sénèque*, *adeone credit omne conſumptum nefas ?* paraît bien plus fort.

V. 12.

Et faut-il perdre ainſi des menaces en l'air ?

J'ai déjà dit que je ne ferais aucune remarque ſur le ſtyle de cette tragédie, qui eſt vicieux preſque d'un bout à l'autre. J'obſerverai ſeulement ici, à propos de ces rimes *diſſimuler* et *en l'air*, qu'alors on prononçait *diſſimulair* pour rimer à *l'air*. J'ajouterai qu'on a été long-temps dans le préjugé, que la rime doit être pour les yeux. C'eſt pour cette raiſon qu'on feſait rimer *cher* à *bûcher*. Il eſt indubitable que la rime n'a été inventée que pour l'oreille. C'eſt le retour des mêmes ſons, ou des ſons à peu-près ſemblables qu'on demande, et non pas le retour des mêmes lettres. On fait rimer *abhorre*, qui a deux *rr*, avec *encore* qui n'en a qu'une ; par la même raiſon *terre*

peut rimer à *père ;* mais *je me hâte* ne peut rimer avec *je me flatte*, parce que *flatte* eſt bref, et *hâte* eſt long.

VERS 41.

Cette lâche ennemie a peur des grands courages, *&c.*

Cela eſt imité de *Sénèque*, et enchérit encore ſur le mauvais goût de l'original : *fortuna fortes metuit*, *ignavos premit*. *Corneille* appelle la fortune *lâche*. Toutes les tragédies qui précédèrent ſa Médée ſont remplies d'exemples de ce faux bel eſprit. Ces puérilités furent ſi long-temps en vogue, que l'abbé *Cotin*, du temps même de *Boileau* et de *Molière*, donna à la fièvre l'épithète d'*ingrate ;* cette ingrate de fièvre qui attaquait inſolemment le beau corps de mademoiſelle de *Guiſe*, où elle était ſi bien logée.

V. 48.

Dans un ſi grand revers que vous reſte-t-il ? — Moi.
. . . . . Moi, dis-je, et c'eſt aſſez.

Ce *moi* eſt célèbre. C'eſt le *Medea ſupereſt* de *Sénèque*. Ce qui ſuit eſt encore une traduction de *Sénèque*. Mais dans l'original et dans la traduction, ces vers affaibliſſent la grande idée que donne, *moi*, *dis-je*, *et c'eſt aſſez*. Tout ce qui explique un grand ſentiment l'énerve. On demande ſi le *Medea ſupereſt* eſt ſublime ? je répondrai à cette queſtion, que ce ſerait

en effet un ſentiment ſublime, ſi ce *moi* exprimait de la grandeur de courage. Par exemple, ſi lorſque *Horatius Coclès* défendit ſeul un pont contre une armée, on lui eût demandé, que vous reſte-t-il? et qu'il eût répondu, *moi*, c'eût été du véritable ſublime : mais ici il ne ſignifie que le pouvoir de la magie ; et, puiſque *Médée* diſpoſe des élémens, il n'eſt pas étonnant qu'elle puiſſe ſeule et ſans autre ſecours ſe venger de tous ſes ennemis.

ACTE SECOND.

SCENE II.

VERS 12.

Ah! l'innocence même, et la même candeur! *&c.*

C'EST dans la ſcène de *Sénèque*, qui a ſervi de modèle à celle-ci, qu'on trouve ce beau vers :

Si judicas, cognoſce ; ſi regnas, jube.
N'es-tu que roi? commande. Es-tu juge? examine.

C'eſt dommage que *Corneille* n'ait pas traduit ce vers, il l'aurait bien mieux rendu.

Ah! l'innocence même, et la même candeur! Quæ cauſa pellat innocens mulier rogat. Cette ironie eſt, comme on voit, de *Sénèque*. La

figure de l'ironie tient preſque toujours du comique ; car l'ironie n'eſt autre choſe qu'une raillerie. L'éloquence ſouffre cette figure en proſe. *Démoſthènes* et *Cicéron* l'emploient quelquefois. *Homère* et *Virgile* n'ont pas dédaigné même de s'en ſervir dans l'épopée ; mais dans la tragédie il faut l'employer ſobrement ; il faut qu'elle ſoit néceſſaire ; il faut que le perſonnage ſe trouve dans des circonſtances où il ne puiſſe s'expliquer autrement, où il ſoit obligé de cacher ſa douleur, et de feindre d'applaudir à ce qu'il déteſte.

Racine fait parler ironiquement *Axiane* à *Taxile*, quand elle lui dit :

. . . . . Approche, puiſſant roi,
Grand monarque de l'Inde, on parle ici de toi.

Il met auſſi quelques ironies dans la bouche d'*Hermione ;* mais, dans ſes autres tragédies, il ne ſe ſert plus de cette figure. Remarquez, en général, que l'ironie ne convient point aux paſſions : elle ne peut aller au cœur, elle sèche les larmes. Il y a une autre eſpèce d'ironie qui eſt un retour ſur ſoi-même, et qui exprime parfaitement l'excès du malheur. C'eſt ainſi qu'*Oreſte* dit dans l'Andromaque : *Oui, je te loue, ô Ciel, de ta perſévérance.* C'eſt ainſi que *Gatimozin* diſait au milieu des flammes : *Et moi ſuis-je ſur un lit de roſes ?* Cette figure eſt très-

noble et très-tragique dans *Oreſte*, et dans *Gatimozin* elle eſt ſublime. Obſervez que toutes les ſcènes ſemblables à celle-ci ſont toujours froides ; il convient rarement au tragique de parler long-temps du paſſé. Ce poëme eſt *natum rebus agendis ;* ce doit être une action.

VERS 85.

Vous voulez qu'on l'honore, et que, de deux complices,
L'un ait votre couronne, et l'autre des ſupplices.

Hic pretium ſceleris tulit, hic diadema.

V. 133.

. . . . Soldats, remettez-la chez elle.

Si *Médée* eſt une magicienne auſſi puiſſante qu'on le dit, et que *Créon* même le croit, comment ne craint-il pas de l'offenſer, et comment même peut-il diſpoſer d'elle ? C'eſt-là une étrange contradiction que l'antiquité grecque s'eſt permiſe. Les illuſions de l'antiquité ont été adoptées par nous ; les juges ont oſé juger des ſorciers ; mais il s'était répandu une opinion auſſi ridicule que celle de la magie même, et qui lui ſervait de correctif ; c'était que les magiciens perdaient tout leur pouvoir dès qu'ils étaient entre les mains de la juſtice. L'*Arioſte*, et *le Taſſe* ſon heureux imitateur, prirent un tour plus heureux ; ils feignirent que les enchantemens pouvaient être détruits

par d'autres enchantemens ; cela ſeul mettait de la vraiſemblance dans ces fables qui, par elles-mêmes, n'en ont aucune. *Arioſte*, tout fécond qu'il était, avait appris cet art d'*Homère ;* il eſt vrai que ſon *Alcine* eſt prodigieuſement ſupérieure à la *Circé* de l'*Odyſſée ;* mais enfin *Homère* eſt le premier qui paraît avoir imaginé des préſervatifs contre le pouvoir de la magie, et qui par-là mit quelque raiſon dans des choſes qui n'en avaient pas.

SCENE III.

VERS 5.

Et le ſacré reſpect de ma condition
En a-t-il arraché quelque ſoumiſſion ?

Il eſt bien ici queſtion du ſacré reſpect qu'on doit à la condition de ce *Créon*, qui, d'ailleurs, joue dans cette pièce un rôle trop froid.

SCENE IV.

V. 3.

Nous n'avons déſormais que craindre de ſa part.

Nous n'avons que craindre eſt un barbariſme. Cette pièce en a beaucoup ; mais, encore une fois, c'eſt la première de *Corneille*.

VERS 25.

Je voudrais pour tout autre un peu de raillerie,
Un vieillard amoureux mérite qu'on en rie.

Ces vers montrent qu'en effet on mêlait alors le comique au tragique. Ce mauvais goût était établi dans preſque toute l'Europe, comme on le remarque ailleurs.

SCENE V.

V. 24.

La robe de Médée a donné dans mes yeux.

La robe de *Médée*, qui a donné dans les yeux de *Créuſe*, et la deſcription de cette robe ne feraient pas ſouffertes aujourd'hui, et la réponſe de *Jaſon* n'eſt pas moins petite que la demande.

SCENE VI.

V. 23.

Souvent je ne ſais quoi, qu'on ne peut exprimer,
Nous ſurprend, nous emporte, et nous force d'aimer.

Voilà le germe de ces vers qu'on applaudit autrefois dans Rodogune :

Il eſt des nœuds ſecrets, il eſt des ſympathies,
Dont par le doux rapport les ames aſſorties, *&c.*

C'eſt au lecteur judicieux à décider lequel vaut le mieux de ces deux morceaux. Il décidera peut-être que de telles maximes ſont plus convenables à la haute comédie, et que les maximes détachées ne valent pas un ſentiment. Cette même idée ſe retrouve dans la ſuite du Menteur, et elle y eſt mieux placée.

SCENE VII.

Aegée ſeul. Il eſt inutile de remarquer combien le rôle d'*Aegée* eſt froid et inſipide. Une pièce de théâtre eſt *une expérience ſur le cœur humain.* Quel reſſort remuera l'ame des hommes ? ce ne ſera pas un vieillard amoureux et mépriſé qu'on met en priſon, et qu'une ſorcière délivre. Tout perſonnage principal doit inſpirer un degré d'intérêt; c'eſt une des règles inviolables : elles ſont toutes fondées ſur la nature. On a déjà averti qu'on ne reprend pas les fautes de détail.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

VERS 1.

Malheureux inſtrument du malheur qui nous preſſe,
Que j'ai pitié de toi, déplorable Princeſſe !

C'EST ici un grand exemple de l'abus des monologues. Une ſuivante, qui vient parler toute ſeule du pouvoir de ſa maîtreſſe, eſt d'un grand ridicule. Cette faute de faire dire ce qui arrivera, par un acteur qui parle ſeul, et qu'on introduit ſans raiſon, était très-commune ſur les théâtres grecs et latins : ils ſuivaient cet uſage parce qu'il eſt facile. Mais on devrait dire aux *Menandre*, aux *Ariſtophane*, aux *Plaute :* Surmontez la difficulté ; inſtruiſez-nous du fait ſans avoir l'air de nous inſtruire : amenez ſur le théâtre des perſonnages néceſſaires qui aient des raiſons de ſe parler : qu'ils m'expliquent tout ſans jamais s'adreſſer à moi : que je les voie agir et dialoguer ; ſinon, vous êtes dans l'enfance de l'art.

SCENE II.

VERS 31.

Pour montrer, ſans les voir, ſon courage apaiſé,
Je te dirai, Nérine, un moyen fort aiſé, *&c.*

Convenons que ce n'eſt pas un trop bon moyen d'apaiſer une femme et une mère que de lui arracher ſes enfans, et de lui prendre ſes habits. Cette invention de comédie produit une cataſtrophe horrible; mais ce contraſte même d'une intrigue faible et baſſe avec un dénouement épouvantable, forme une bigarrure qui révolte tous les eſprits cultivés.

SCENE III.

V. 1.

Ne fuyez pas, Jaſon, de ces funeſtes lieux;
C'eſt à moi d'en partir; recevez mes adieux, *&c.*

Cette ſcène eſt toute de *Sénèque.*

Fugimus, Jaſon; fugimus, hoc non eſt novum,
Mutare ſedes. Cauſa fugiendi nova eſt, &c.
Ad quos remittis, Phaſim et Colchos petam? &c.

Il y a dans ce couplet de très-beaux ver qui annonçaient déjà *Corneille.* C'eſt en ce ſens, et c'eſt dans ces morceaux détachés qu'on peut dire avec *Fontenelle* que *Corneille* s'éleva juſqu'à Médée.

VERS 85.

Oui, je te les reproche, et de plus... quels forfaits? —
La trahiſon, le meurtre, et tous ceux que j'ai faits.

Médée dit dans *Sénèque : Quodcumque feci.*

V. 90.

Celui-là fait le crime, à qui le crime ſert.
Tua illa ſunt, cui prodeſt ſcelus is fecit.

V. 141.

Je t'aime encor, Jaſon, malgré ta lâcheté,

n'eſt point imité de *Sénèque ;* et *Racine*, en cet endroit, s'eſt rencontré avec *Corneille*, quand il fait dire à *Roxane :*

Ecoutez, Bajazet, je ſens que je vous aime, *&c.*

La ſituation et la paſſion amènent ſouvent des ſentimens et des expreſſions qui ſe reſſemblent ſans qu'elles ſoient imitées. Mais quelle différence entre *Roxane* et *Médée !* Le rôle de *Médée* eſt l'eſſai d'un génie vigoureux et ſans art, qui en vain fait déjà quelques efforts contre la barbarie qui enveloppe ſon ſiècle ; et le rôle de *Roxane* eſt le chef-d'œuvre de l'eſprit et du goût dans un temps plus heureux ; l'un eſt une ſtatue groſſière de l'ancienne Egypte ; l'autre eſt une ſtatue de *Phidias.*

V. 150.

Que je t'aime, et te baiſe en ces petits portraits, *&c.*

On ſent aſſez que le mot *baiſe* ne ſerait pas ſouffert

ſouffert aujourd'hui ; mais il y a une réflexion plus importante à faire : *Médée* conçoit la vengeance la plus horrible, et qui retombe ſur elle-même. Pour y parvenir, elle a recours à la plus indigne fourberie : elle devient alors exécrable aux ſpectateurs ; elle attirerait la pitié, ſi elle égorgeait ſes enfans dans un moment de déſeſpoir et de démence. C'eſt une loi du théâtre qui ne ſouffre guère d'exception ; ne commettez jamais de grands crimes que quand de grandes paſſions en diminueront l'atrocité, et vous attireront même quelque compaſſion des ſpectateurs. *Cléopâtre*, à la vérité, dans la tragédie de Rodogune, ne s'attire nulle compaſſion ; mais ſongez que ſi elle n'était pas poſſédée de la paſſion forcenée de régner, on ne la pourrait pas ſouffrir, et que ſi elle n'était pas punie, la pièce ne pourrait être jouée.

SCENE IV.

VERS 1.

. . . . . Il eſt en ta puiſſance
D'oublier mon amour, mais non pas ma vengeance.
Je la ſaurai graver en tes eſprits glacés
Par des coups trop profonds pour en être effacés.

Cette idée déteſtable de tuer ſes propres enfans pour ſe venger de leur père, idée un

peu ſoudaine, et qui ne laiſſe voir que l'atrocité d'une vengeance révoltante, ſans qu'elle ſoit ici combattue par les moindres remords, eſt encore priſe de *Sénèque*, dont *Corneille* a imité les beautés et les défauts.

ACTE QUATRIEME.

SCENE II.

VERS 1.

Le charme eſt achevé, tu peux entrer, Nérine.

DANS la tragédie de Macbeth, qu'on regarde comme un chef-d'œuvre de *Shakeſpeare*, trois ſorcières font leurs enchantemens ſur le théâtre : elles arrivent au milieu des éclairs et du tonnerre avec un grand chaudron, dans lequel elles font bouillir des herbes. *Le chat a miaulé trois fois*, diſent-elles, *il eſt temps, il eſt temps ;* elles jettent un crapaud dans le chaudron, et apoſtrophent le crapaud, en criant en refrain : *Double, double, chaudron, trouble, que le feu brûle, que l'eau bouille, double, double.* Cela vaut bien les ſerpens qui ſont venus d'Afrique en un moment, et ces herbes que *Médée* a cueillies le pied nu, en feſant pâlir la lune, et ce plumage noir d'une harpie. Ces puérilités ne ſeraient pas admiſes aujourd'hui.

C'eſt à l'opéra, c'eſt à ce ſpectacle conſacré aux fables que ces enchantemens conviennent, et c'eſt là qu'ils ont été le mieux traités. Voyez dans *Quinault*, ſupérieur en ce genre :

Eſprits malheureux et jaloux,
Qui ne pouvez ſouffrir la vertu qu'avec peine,
Vous, dont la fureur inhumaine
Dans les maux qu'elle fait trouve un plaiſir ſi doux,
Démons, préparez-vous à ſeconder ma haine;
Démons, préparez-vous à ſervir mon courroux.

Voyez en un autre endroit ce morceau encore plus fort que chante *Médée :*

Sortez, ombres, ſortez de la nuit éternelle;
Voyez le jour pour le troubler :
Que l'affreux déſeſpoir, que la rage cruelle,
Prennent ſoin de vous raſſembler :
Avancez, malheureux coupables,
Soyez aujourd'hui déchaînés;
Goûtez l'unique bien des cœurs infortunés,
Ne ſoyez pas ſeuls miſérables.
Ma rivale m'expoſe à des maux effroyables,
Qu'elle ait part aux tourmens qui vous ſont deſtinés.
Non, les enfers impitoyables
Ne pourront inventer des horreurs comparables
Aux tourmens qu'elle m'a donnés.
Goûtons l'unique bien des cœurs infortunés,
Ne ſoyons pas ſeuls miſérables.

Ce seul couplet vaut mieux, peut-être, que toute la Médée de *Sénèque*, de *Corneille* et de *Longepierre*, parce qu'il est fort et naturel, harmonieux et sublime. Observons que c'est-là ce *Quinault* que *Boileau* affectait de mépriser, et apprenons à être justes.

VERS 80.

Avant que sur Créuse ils agiraient sur moi.

Cette suivante, qui craint la brûlure, et qui refuse de porter la robe, est très-comique et fournirait de bonnes plaisanteries. Il était fort aisé d'envoyer la robe par un domestique qui ne fût pas instruit du poison qu'elle renfermait.

SCENE III.

V. 1.

Nous devons bien chérir cette valeur parfaite, *&c.*

On voit combien *Pollux* est inutile à la pièce; *Corneille* l'appelle un personnage protatique.

SCENE IV.

V. 20.

J'eus toujours pour suspects les dons des ennemis.

Ce vers est la traduction de ce beau vers de *Virgile :*

. . . . *Timeo Danaos, et dona ferentes.*

Et *Virgile* lui-même a pris ce vers d'*Homère* mot à mot. Quand on imite de tels vers qui ſont devenus proverbes, il faut tâcher que nos imitations deviennent auſſi proverbes dans notre langue. On n'y peut réuſſir que par des mots harmonieux aiſés à retenir. *Pour ſuſpects les dons*, eſt trop rude; on doit éviter les conſonnes qui ſe heurtent. C'eſt le mélange heureux des voyelles et des conſonnes qui fait le charme de la verſification.

SCENE V.

(*Aegée en priſon.*)

VERS 1.

Demeure affreuſe des coupables, *&c.*

Rotrou avait mis les ſtances à la mode. *Corneille* qui les employa, les condamne lui-même dans ſes réflexions ſur la tragédie. Elles ont quelque rapport à ces odes que chantaient les chœurs entre les ſcènes ſur le théâtre grec. Les Romains les imitèrent : il me ſemble que c'était l'enfance de l'art. Il était bien plus aiſé d'inſérer ces inutiles déclamations entre neuf ou dix ſcènes qui compoſaient une tragédie, que de trouver dans ſon ſujet même de quoi animer toujours le théâtre, et de ſoutenir une longue intrigue toujours intéreſſante. Lorſque notre théâtre commença à

ſortir de la barbarie, et de l'aſſerviſſement aux uſages anciens, pire encore que la barbarie, on ſubſtitua à ces odes des chœurs qu'on voit dans *Garnier*, dans *Jodèle* et dans *Baïf*, des ſtances que les perſonnages récitaient. Cette mode a duré cent années ; le dernier exemple que nous ayons des ſtances eſt dans la Thébaïde. *Racine* ſe corrigea bientôt de ce défaut ; il ſentit que cette meſure, différente de la meſure employée dans la pièce, n'était pas naturelle ; que les perſonnages ne devaient pas changer le langage convenu ; qu'ils devenaient poëtes mal à propos.

VERS 37.

Amour, contre Jaſon tourne ton trait fatal,
Au pouvoir de tes dards je remets ma vengeance ;
Atterre ſon orgueil, et montre ta puiſſance
A perdre également l'un et l'autre rival.

Quand même ces ſtances ennuyeuſes et mal écrites auraient été auſſi bonnes que la meilleure ode d'*Horace*, elles ne feraient aucun effet, parce qu'elles ſont dans la bouche d'un vieillard ridicule, amoureux comme un vieillard de comédie. Ce n'eſt pas aſſez au théâtre qu'une ſcène ſoit belle par elle-même ; il faut qu'elle ſoit belle dans la place où elle eſt.

SCENE VI.

VERS 75.

Un fantôme pareil et de taille et de face,
Tandis que vous fuirez, remplira votre place.

On voit aſſez que ce fantôme pareil et de taille et de face, et cet anneau enchanté, et ces coups de baguette, ne ſont point admiſſibles dans la tragédie.

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

VERS 1.

Ah, déplorable prince ! ah, fortune cruelle !
Que je porte à Jaſon une triſte nouvelle !

Ce *Theudas* qu'on ne connaît point, qu'on n'attend point, et qui ne vient là que pour être pétrifié d'un coup de baguette, reſſemble trop à la farce d'Arlequin magicien.

SCENE II.

V. 11.

Quoi ! vous continuez, canailles infidelles ! *&c.*

Voilà la ſeule fois où l'on a vu le mot de *canailles* dans une tragédie. *Fontenelle* dit que

Corneille s'éleva juſqu'à *Médée;* il pouvait dire que, dans tous ces endroits, il s'abaiſſa juſqu'à *Médée.*

Mais il y a bien pis ; c'eſt que toutes ces lamentations de *Créon* et de *Créuſe* ne touchent point. Comment ſe peut-il faire que le ſpectacle d'un père et d'une fille, mourans d'une mort affreuſe, ſoit ſi froid ? c'eſt que ce ſpectacle eſt une partie de la cataſtrophe : il fallait donc qu'elle fût courte.

SCENE III.

VERS 1.

Lâche, ton déſeſpoir encore en délibère.

Choſe étrange. *Médée* trouve ici le ſecret d'être froide en égorgeant ſes enfans ! C'eſt qu'après la mort de *Créon* et de *Créuſe*, ce parricide n'eſt qu'un ſurcroît de vengeance, une ſeconde cataſtrophe, une barbarie inutile.

V. 2.

Lève les yeux, perfide, et reconnais ce bras
Qui t'a déjà vengé de ces petits ingrats.

On ne relèvera pas ici l'expreſſion très-vicieuſe, *de ces petits ingrats*, parce qu'on n'en relève aucune. Le plus capital de tous les défauts dans la tragédie, eſt de faire commettre de ces crimes qui révoltent la nature, ſans

donner

donner au criminel des remords auſſi grands que ſon attentat, ſans agiter ſon ame par des combats touchans et terribles, comme on l'a déjà inſinué. *Médée*, après avoir tué ſes deux enfans, au lieu de ſe venger de ſon mari, qui ſeul eſt coupable, s'en va en le raillant.

VERS 13.

Va, bienheureux amant, cajoler ta maîtreſſe.

Lorſqu'à ces crimes commis de ſang froid on joint une telle raillerie, c'eſt le comble de l'atrocité dégoûtante. Il fallait, par un coup de l'art, intéreſſer pour *Médée*, s'il était poſſible : c'eût été l'effort du génie. *Le Taſſe* intéreſſe pour *Armide*, qui eſt magicienne comme *Médée*, et qui, comme elle, eſt abandonnée de ſon amant. Et lorſque *Quinault* fait paraître *Médée*, il lui fait dire ces beaux vers :

Le deſtin de Médée eſt d'être criminelle,
Mais ſon cœur était fait pour aimer la vertu.

Au reſte, il ne ſera pas inutile de dire ici aux lecteurs, qui ne ſavent pas le latin, ou qui n'en liſent guère, que c'eſt dans la Médée de *Sénèque* qu'on trouve cette fameuſe prophétie, qu'un jour l'Amérique ſera découverte, *venient annis ſecula ſeris*. Il y en a une dans *le Dante* encore plus circonſtanciée et plus clairement exprimée ; c'eſt touchant la

découverte des étoiles du pôle antarctique. Il suffirait de ces deux exemples pour prouver que les poëtes méritent en effet le nom de prophète, *vates*. Jamais, en effet, il n'y eut de prédiction mieux accomplie. Si *Sénèque* avait, en effet, eu l'Amérique en vue, tout l'art qu'on attribue à *Médée* n'aurait pas approché du sien.

SCENE DERNIERE.

VERS 1.

O dieux ! ce char volant, disparu dans la nue,
La dérobe à sa peine aussi-bien qu'à ma vue, &c.

Voilà encore un monologue plus froid que tout le reste ; rien n'est plus insipide que de longues horreurs.

REMARQUES

Sur l'examen de Médée, par Corneille.

PAGE 94. *Cette tragédie a été traitée en grec par Euripide, et en latin par Sénèque*, &c. Les amateurs du théâtre, qui liront cet examen et les ſuivans, s'apercevront aſſez que *Corneille* raiſonnait plus qu'il ne ſentait ; au lieu que *Racine* ſentait plus qu'il ne raiſonnait : et au théâtre il faut ſentir.

Corneille, dans ſes réflexions ſur Médée, ne touche aucun des points eſſentiels, qui ſont les perſonnages inutiles, les longueurs, les froides déclamations, le mauvais ſtyle et le comique mêlé à l'horreur.

PREFACE

DU COMMENTATEUR

SUR LE CID.

LORSQUE *Corneille* donna le Cid, les Eſpagnols avaient ſur tous les théâtres de l'Europe la même influence que dans les affaires publiques; leur goût dominait ainſi que leur politique; et même en Italie, leurs comédies ou leurs tragi-comédies obtenaient la préférence chez une nation qui avait l'*Aminte* et le *Paſtor fido*, et qui, étant la première qui eût cultivé les arts, ſemblait plutôt faite pour donner des lois à la littérature que pour en recevoir.

Il eſt vrai que dans preſque toutes ces tragédies eſpagnoles, il y avait toujours quelques ſcènes de bouffonneries. Cet uſage infecta l'Angleterre. Il n'y a guère de tragédies de *Shakeſpeare* où l'on ne trouve des plaiſanteries d'hommes groſſiers à côté du ſublime des héros. A quoi attribuer une mode ſi extravagante et ſi honteuſe pour l'eſprit humain, qu'à la coutume des princes mêmes,

qui entretenaient toujours des bouffons auprès d'eux ? coutume digne de barbares qui ſentaient le beſoin des plaiſirs de l'eſprit, et qui étaient incapables d'en avoir ; coutume même qui a duré juſqu'à nos temps, lorſqu'on en reconnaiſſait la turpitude. Jamais ce vice n'avilit la ſcène françaiſe ; il ſe gliſſa ſeulement dans nos premiers opéra qui, n'étant pas des ouvrages réguliers, ſemblaient permettre cette indécence ; mais bientôt l'élégant *Quinault* purgea l'opéra de cette baſſeſſe.

Quoi qu'il en ſoit, on ſe piquait alors de ſavoir l'eſpagnol, comme on ſe fait honneur aujourd'hui de parler français. C'était la langue des cours de Vienne, de Bavière, de Bruxelles, de Naples et de Milan : la ligue l'avait introduite en France ; et le mariage de *Louis XIII*, avec la fille de *Philippe III*, avait tellement mis l'eſpagnol à la mode, qu'il était alors preſque honteux aux gens de lettres de l'ignorer. La plupart de nos comédies étaient imitées du théâtre de Madrid.

Un ſecrétaire de la reine *Marie de Médicis*, nommé *Chalons*, retiré à Rouen dans ſa

vieilleſſe, conſeilla à *Corneille* d'apprendre l'eſpagnol, et lui propoſa d'abord le ſujet du Cid. L'Eſpagne avait deux tragédies du Cid; l'une de *Diamante*, intitulée *el Honrador de ſu padre*, qui était la plus ancienne; l'autre *el Cid* de *Guilain de Caſtro*, qui était la plus en vogue : on voyait dans toutes les deux une infante amoureuſe du *Cid*, et un bouffon, appelé le valet gracieux, perſonnages également ridicules ; mais tous les ſentimens généreux et tendres dont *Corneille* a fait un ſi bel uſage, ſont dans ces deux originaux.

Je n'avais pu encore déterrer le Cid de *Diamante*, quand je donnai la première édition des Commentaires de *Corneille ;* je marquerai dans celle-ci les principaux endroits qu'il traduiſit de cet auteur eſpagnol.

C'eſt une choſe, à mon avis, très-remarquable que, depuis la renaiſſance des lettres en Europe, depuis que le théâtre était cultivé, on n'eût encore rien produit de véritablement intéreſſant ſur la ſcène françaiſe, et qui fît verſer des larmes, ſi on en excepte quelques ſcènes attendriſſantes du *Paſtor fido* et du Cid eſpagnol. Les pièces italiennes du ſeizième ſiècle étaient de belles déclamations

imitées du grec ; mais les déclamations ne touchent point le cœur. Les pièces eſpagnoles étaient des tiſſus d'aventures incroyables ; les Anglais avaient encore pris ce goût. On n'avait point ſu encore parler au cœur chez aucune nation. Cinq ou ſix endroits très-touchans, mais noyés dans la foule des irrégularités de *Guilain de Caſtro*, furent ſentis par *Corneille*, comme on découvre un ſentier couvert de ronces et d'épines.

Il ſut faire du Cid eſpagnol une pièce moins irrégulière et non moins touchante. Le ſujet du Cid eſt le mariage de *Rodrigue* avec *Chimène*. Ce mariage eſt un point d'hiſtoire preſque auſſi célèbre en Eſpagne que celui d'*Andromaque* avec *Pyrrhus* chez les Grecs ; et c'était en cela même que conſiſtait une grande partie de l'intérêt de la pièce. L'authenticité de l'hiſtoire rendait tolérable aux ſpectateurs un dénouement qu'il n'aurait pas été peut-être permis de feindre ; et l'amour de *Chimène*, qui eût été odieux s'il n'avait commencé qu'après la mort de ſon père, devenait auſſi touchant qu'excuſable, puiſqu'elle aimait déjà *Rodrigue* avant cette mort, et par l'ordre de ſon père même.

On ne connaiſſait point encore, avant le Cid de *Corneille*, ce combat des paſſions qui déchire le cœur, et devant lequel toutes les autres beautés de l'art ne ſont que des beautés inanimées. On ſait quel ſuccès eut le Cid, et quel enthouſiaſme il produiſit dans la nation. On ſait auſſi les contradictions et les dégoûts qu'eſſuya *Corneille*.

Il était, comme on ſait, un des cinq auteurs qui travaillaient aux pièces du cardinal de *Richelieu*. Ces cinq auteurs étaient *Rotrou*, *l'Etoile*, *Colletet*, *Boiſrobert* et *Corneille*, admis le dernier dans cette ſociété. Il n'avait trouvé d'amitié et d'eſtime que dans *Rotrou*, qui ſentait ſon mérite; les autres n'en avaient pas aſſez pour lui rendre juſtice. *Scudéri* écrivait contre lui avec le fiel de la jalouſie humiliée, et avec le ton de la ſupériorité. Un *Claveret*, qui avait fait une comédie, intitulée *la Place royale*, ſur le même ſujet que *Corneille*, ſe répandit en invectives groſſières. *Mairet* lui-même s'avilit juſqu'à écrire contre *Corneille*, avec la même amertume. Mais ce qui l'affligea, et ce qui pouvait priver la France des chefs-d'œuvre dont il l'enrichit depuis, ce fut de voir le cardinal,

ſon protecteur, ſe mettre avec chaleur à la tête de tous ſes ennemis.

Le cardinal, à la fin de 1635, un an avant les repréſentations du Cid, avait donné dans le palais cardinal, aujourd'hui le palais royal, la *comédie des Tuileries*, dont il avait arrangé lui-même toutes les ſcènes. *Corneille*, plus docile à ſon génie que ſouple aux volontés d'un premier miniſtre, crut devoir changer quelque choſe dans le troiſième acte qui lui fut confié. Cette liberté eſtimable fut envenimée par deux de ſes confrères, et déplut beaucoup au cardinal, qui lui dit qu'*il fallait avoir un eſprit de ſuite*. Il entendait par eſprit de ſuite la ſoumiſſion qui ſuit aveuglément les ordres d'un ſupérieur. Cette anecdote était fort connue chez les derniers princes de la maiſon de *Vendôme*, petits-fils de *Céſar de Vendôme*, qui avait aſſiſté à la repréſentation de cette pièce du cardinal.

Le premier miniſtre vit donc les défauts du Cid avec les yeux d'un homme mécontent de l'auteur, et ſes yeux ſe fermèrent trop ſur les beautés. Il était ſi entier dans ſon ſentiment, que quand on lui apporta les

premières eſquiſſes du travail de l'académie ſur le Cid, et quand il vit que l'académie, avec un ménagement auſſi poli qu'encourageant pour les arts et pour le grand *Corneille*, comparait les conteſtations préſentes à celles que la *Jéruſalem* et le *Paſtor fido* avaient fait naître; il mit en marge, de ſa main : » L'applaudiſſement et le blâme du Cid » n'eſt qu'entre les doctes et les ignorans, » au lieu que les conteſtations ſur les deux » autres pièces ont été entre les gens » d'eſprit. »

Qu'il me ſoit permis de haſarder une réflexion. Je crois que le cardinal de *Richelieu* avait raiſon, en ne conſidérant que les irrégularités de la pièce, l'inutilité et l'inconvenance du rôle de l'infante, le rôle faible du roi, le rôle encore plus faible de *Don Sanche* et quelques autres défauts. Son grand ſens lui feſait voir clairement toutes ces fautes ; et c'eſt en quoi il me paraît plus qu'excuſable.

Je ne ſais s'il était poſſible qu'un homme occupé des intérêts de l'Europe, des factions de la France, et des intrigues plus épineuſes de la cour, un cœur ulcéré par les

ingratitudes, et endurci par les vengeances, ſentît le charme des ſcènes de *Rodrigue* et de *Chimène*. Il voyait que *Rodrigue* avait très-grand tort d'aller chez ſa maîtreſſe, après avoir tué ſon père ; et quand on eſt trop fortement choqué de voir enſemble deux perſonnes qu'on croit ne devoir pas ſe chercher, on peut n'être pas ému de ce qu'elles diſent.

Je ſuis donc perſuadé que le cardinal de *Richelieu* était de bonne foi. Remarquons encore que cette ame altière, qui voulait abſolument que l'académie condamnât le Cid, continua ſa faveur à l'auteur, et que même *Corneille* eut le malheureux avantage de travailler, deux ans après, à l'Aveugle de Smyrne, tragi-comédie des cinq auteurs, dont le canevas était encore du premier miniſtre.

Il y a une ſcène de baiſers dans cette pièce, et l'auteur du canevas avait reproché à *Chimène* un amour toujours combattu par ſon devoir. Il eſt à croire que le cardinal de *Richelieu* n'avait pas ordonné cette ſcène, et qu'il fut plus indulgent envers *Colletet*, qui la fit, qu'il ne l'avait été envers *Corneille*.

Quant au jugement que l'académie fut obligée de prononcer entre *Corneille* et *Scudéri*, et qu'elle intitula modeſtement, *Sentimens de l'académie ſur le Cid*, j'oſe dire que jamais on ne s'eſt conduit avec plus de nobleſſe, de politeſſe et de prudence, et que jamais on n'a jugé avec plus de goût. Rien n'était plus noble que de rendre juſtice aux beautés du Cid, malgré la volonté décidée du maître du royaume.

La politeſſe avec laquelle elle reprend les défauts, eſt égale à celle du ſtyle; et il y eut une très-grande prudence à ſe conduire de façon que ni le cardinal de *Richelieu*, ni *Corneille*, ni même *Scudéri*, n'eurent au fond ſujet de ſe plaindre.

Je prendrai la liberté de faire quelques notes ſur le jugement de l'académie comme ſur la pièce; mais je crois devoir les prévenir ici par une ſeule; c'eſt ſur ces paroles de l'académie, *encore que le ſujet du Cid ne ſoit pas bon.* Je crois que l'académie entendait que le mariage, ou du moins la promeſſe de mariage entre le meurtrier et la fille du mort, n'eſt pas un bon ſujet pour une pièce morale, que nos bienſéances en ſont bleſſées.

Cet aveu de ce corps éclairé ſatisfeſait à la fois la raiſon et le cardinal de *Richelieu*, qui croyait le ſujet défectueux. Mais l'académie n'a pas prétendu que le ſujet ne fût pas très-intéreſſant et très-tragique ; et quand on ſonge que ce mariage eſt un point d'hiſtoire célèbre, on ne peut que louer *Corneille* d'avoir réduit ce mariage à une ſimple promeſſe d'épouſer *Chimène ;* c'eſt en quoi il me ſemble que *Corneille* a obſervé les bienſéances, beaucoup plus que ne le penſaient ceux qui n'étaient pas inſtruits de l'hiſtoire.

La conduite de l'académie compoſée de gens de lettres, eſt d'autant plus remarquable, que le déchaînement de preſque tous les auteurs était plus violent ; c'eſt une choſe curieuſe de voir comme il eſt traité dans la lettre ſous le nom d'*Ariſte.*

» Pauvre eſprit qui, voulant paraître » admirable à chacun, ſe rend ridicule à » tout le monde, et qui, le plus ingrat des » hommes, n'a jamais reconnu les obliga- » tions qu'il a à *Sénèque* et à *Guilain de* » *Caſtro*, à l'un deſquels il eſt redevable de » ſon Cid, et à l'autre de ſa Médée. Il

» reſte maintenant à parler de ſes autres
» pièces, qui peuvent paſſer pour farces, et
» dont les titres ſeuls feſaient rire autrefois
» les plus ſages et les plus ſérieux ; il a fait
» voir une Mélite, la Galerie du palais et
» la Place royale ; ce qui nous feſait eſpérer
» que *Mondory* annoncerait bientôt le Cime-
» tière de Saint-Jean, la Samaritaine et la
» Place aux veaux (*a*). L'humeur vile de cet
» auteur, et la baſſeſſe de ſon ame, &c. »

On voit, par cet échantillon de plus de cent brochures faites contre *Corneille*, qu'il y avait, comme aujourd'hui, un certain nombre d'hommes que le mérite d'autrui rend ſi furieux, qu'ils ne connaiſſent plus ni raiſon ni bienſéance. C'eſt une eſpèce de rage qui attaque les petits auteurs, et ſurtout ceux qui n'ont point eu d'éducation. Dans une pièce de vers contre lui, on fit parler ainſi *Guilain de Caſtro :*

Donc fier de mon plumage, en corneille d'Horace,
Ne prétends plus voler plus haut que le Parnaſſe.

(*a*) Il eſt vrai que ces comédies de *Corneille* ſont fort mauvaiſes ; mais il n'eſt pas moins vrai qu'elles valaient mieux que toutes celles qu'on avait faites juſqu'alors en France.

Ingrat, rends-moi mon Cid juſques au dernier mot ;
Après tu connaîtras, corneille déplumée,
Que l'eſprit le plus vain eſt ſouvent le plus ſot,
Et qu'enfin tu me dois toute ta renommée.

Mairet, l'auteur de la Sophonisbe, qui avait au moins la gloire d'avoir fait la première pièce régulière que nous euſſions en France, ſembla perdre cette gloire en écrivant contre *Corneille* des perſonnalités odieuſes. Il faut avouer que *Corneille* répondit très-aigrement à tous ſes ennemis. La querelle même alla ſi loin entre lui et *Mairet*, que le cardinal de *Richelieu* interpoſa entre eux ſon autorité. Voici ce qu'il fit écrire à *Mairet* par l'abbé de *Boiſrobert :*

A Charonne, 5 octobre 1637.

» Vous lirez le reſte de ma lettre comme
» un ordre que je vous envoie par le com-
» mandement de ſon éminence. Je ne vous
» célerai pas qu'elle s'eſt fait lire, avec un
» plaiſir extrême, tout ce qui s'eſt fait ſur
» le ſujet du Cid ; et particulièrement une
» lettre qu'elle a vue de vous, lui a plu
» juſqu'à tel point qu'elle lui a fait naître

„ l'envie de voir tout le reſte. Tant qu'elle
„ n'a connu dans les écrits des uns et des
„ autres que des conteſtations d'eſprit agréa-
„ bles et des railleries innocentes, je vous
„ avoue qu'elle a pris bonne part au diver-
„ tiſſement ; mais, quand elle a reconnu
„ que dans ces conteſtations naiſſaient enfin
„ des injures, des outrages et des menaces,
„ elle a pris auſſitôt la réſolution d'en
„ arrêter le cours. Pour cet effet, quoi-
„ qu'elle n'ait point vu le libelle que vous
„ attribuez à M. *Corneille*, préſuppoſant
„ par votre réponſe que je lui lus hier au
„ ſoir qu'il devait être l'agreſſeur, elle m'a
„ commandé de lui remontrer le tort qu'il
„ ſe feſait, et de lui défendre de ſa part
„ de ne plus faire de réponſe, s'il ne voulait
„ lui déplaire ; mais d'ailleurs, craignant
„ que des tacites menaces que vous lui
„ faites, vous, ou quelqu'un de vos amis,
„ n'en viennent aux effets, qui tireraient
„ des ſuites ruineuſes à l'un et à l'autre,
„ elle m'a commandé de vous écrire que,
„ ſi vous voulez avoir la continuation de ſes
„ bonnes grâces, vous mettiez toutes vos
„ injures ſous le pied, et ne vous ſouveniez

„ plus

» plus que de votre ancienne amitié, que
» j'ai charge de renouveler ſur la table de
» ma chambre, à Paris, quand vous ſerez
» tous raſſemblés. Juſqu'ici j'ai parlé par
» la bouche de ſon éminence; mais, pour
» vous dire ingénument ce que je penſe
» de toutes vos procédures, j'eſtime que
» vous avez ſuffiſamment puni le pauvre
» M. *Corneille* de ſes vanités, et que ſes
» faibles défenſes ne demandaient pas des
» armes ſi fortes et ſi pénétrantes que les
» vôtres : vous verrez un de ces jours ſon
» Cid aſſez mal mené par les ſentimens de
» l'académie. »

L'académie trompa les eſpérances de *Boiſrobert*. On voit évidemment, par cette lettre, que le cardinal de *Richelieu* voulait humilier *Corneille*, mais qu'en qualité de premier miniſtre, il ne voulait pas qu'une diſpute littéraire dégénérât en querelle perſonnelle.

Pour laver la France du reproche que les étrangers pourraient lui faire, que le Cid n'attira à ſon auteur que des injures et des dégoûts, je joindrai ici une partie de la lettre que le célèbre *Balzac* écrivait à *Scudéri*, en

réponſe à la critique du Cid, que *Scudéri* lui avait envoyée.

— » Conſidérez néanmoins, Monſieur, » que toute la France entre en cauſe avec » lui, et que peut-être il n'y a pas un des » juges, dont vous êtes convenus enſemble, » qui n'ait loué ce que vous déſirez qu'il » condamne ; de ſorte que, quand vos » argumens ſeraient invincibles, et que » votre adverſaire y acquieſcerait, il aurait » toujours de quoi ſe conſoler glorieuſement » de la perte de ſon procès, et vous dire » que c'eſt quelque choſe de plus d'avoir » ſatisfait tout un royaume que d'avoir fait » une pièce régulière. Il n'y a point d'ar- » chitecte d'Italie qui ne trouve des défauts » à la ſtructure de Fontainebleau, et qui ne » l'appelle un monſtre de pierre: ce monſtre, » néanmoins, eſt la belle demeure des rois, » et la cour y loge commodément. Il y a » des beautés parfaites, qui ſont effacées » par d'autres beautés qui ont plus d'agré- » ment et moins de perfection ; et, parce » que l'acquis n'eſt pas ſi noble que le » naturel, ni le travail des hommes que les » dons du ciel, on vous pourrait encore

„ dire que ſavoir l'art de plaire ne vaut pas
„ tant que ſavoir plaire ſans art. *Ariſtote*
„ blâme la Fleur d'Agathon, quoiqu'il diſe
„ qu'elle fût agréable ; et l'Oedipe peut-être
„ n'agréait pas, quoique *Ariſtote* l'approuve.
„ Or, s'il eſt vrai que la ſatisfaction des
„ ſpectateurs ſoit la fin que ſe propoſent les
„ ſpectacles, et que les maîtres mêmes du
„ métier aient quelquefois appelé de Céſar
„ au peuple, le Cid du poëte français ayant
„ plu auſſi bien que la Fleur du poëte grec,
„ ne ſerait-il point vrai qu'il a obtenu la
„ fin de la repréſentation, et qu'il eſt arrivé
„ à ſon but, encore que ce ne ſoit pas par le
„ chemin d'*Ariſtote*, ni par les adreſſes de ſa
„ poëtique ? Mais vous dites, Monſieur,
„ qu'il a ébloui les yeux du monde, et vous
„ l'accuſez de charme et d'enchantement ;
„ je connais beaucoup de gens qui feraient
„ vanité d'une telle accuſation ; et vous me
„ confeſſerez vous-même que, ſi la magie
„ était une choſe permiſe, ce ſerait une
„ choſe excellente. Ce ſerait, à vrai dire, une
„ belle choſe de pouvoir faire des prodiges
„ innocemment, de faire voir le ſoleil quand
„ il eſt nuit, d'apprêter des feſtins ſans

» viandes ni officiers, de changer en piſtoles
» les feuilles de chêne et le verre en dia-
» mans. C'eſt ce que vous reprochez à
» l'auteur du Cid, qui, vous avouant qu'il
» a violé les règles de l'art, vous oblige de
» lui avouer qu'il a un ſecret, qu'il a mieux
» réuſſi que l'art même; et ne vous niant
» pas qu'il a trompé toute la cour et tout le
» peuple, ne vous laiſſe conclure de-là,
» ſinon qu'il eſt plus fin que toute la cour
» et tout le peuple, et que la tromperie,
» qui s'étend à un ſi grand nombre de
» perſonnes, eſt moins une fraude qu'une
» conquête. Cela étant, Monſieur, je ne
» doute point que meſſieurs de l'académie
» ne ſe trouvent bien empêchés dans le
» jugement de votre procès; et que, d'un
» côté, vos raiſons ne les ébranlent, et
» de l'autre l'approbation publique ne les
» retienne. Je ſerais en la même peine ſi
» j'étais en la même délibération, et ſi, de
» bonne fortune, je ne venais de trouver
» votre arrêt dans les regiſtres de l'antiquité.
» Il a été prononcé, il y a plus de quinze
» cents ans, par un philoſophe de la famille
» ſtoïque, mais un philoſophe dont la

» dureté n'était pas impénétrable à la joie,
» de qui il nous reſte des jeux et des tragé-
» dies, qui vivait ſous le règne d'un empe-
» reur poëte et comédien, au ſiècle des vers
» et de la muſique. Voici les termes de cet
» authentique arrêt, et je vous les laiſſe
» interpréter à vos dames, pour leſquelles
» vous avez bien entrepris une plus longue
» et plus difficile traduction : *Illud multum*
» *eſt primo aſpectu oculos occupaſſe, etiamſi*
» *contemplatio diligens inventura eſt quod arguat.*
» *Si me interrogas, major ille eſt qui judicium*
» *abſtulit quàm qui meruit.* Votre adverſaire
» y trouve ſon compte par ce favorable
» mot de *major eſt;* et vous avez auſſi ce
» que vous pouvez déſirer, ne déſirant
» rien, à mon avis, que de prouver que
» *judicium abſtulit.* Ainſi vous l'emportez
» dans le cabinet, et il a gagné au théâtre.
» Si le Cid eſt coupable, c'eſt d'un crime
» qui a eu récompenſe; s'il eſt puni, ce
» ſera après avoir triomphé; s'il faut que
» *Platon* le banniſſe de ſa république, il
» faut qu'il le couronne de fleurs en le
» banniſſant, et ne le traite point plus mal
» qu'il n'a traité autrefois *Homère.* Si *Ariſtote*

„ trouve quelque choſe à déſirer en ſa „ conduite, il doit le laiſſer jouir de ſa „ bonne fortune, et ne pas condamner un „ deſſein que le ſuccès a juſtifié. Vous êtes „ trop bon pour en vouloir davantage : „ vous ſavez qu'on apporte ſouvent du „ tempérament aux lois, et que l'équité „ conſerve ce que la juſtice pourrait ruiner. „ N'inſiſtez point ſur cette exacte et rigou- „ reuſe juſtice. Ne vous attachez point avec „ tant de ſcrupule à la ſouveraine raiſon ; „ qui voudrait la contenter et ſatisfaire à „ ſa régularité, ſerait obligé de lui bâtir „ un plus beau monde que celui-ci ; il „ faudrait lui faire une nouvelle nature des „ choſes, et lui aller chercher des idées „ au-deſſus du ciel. Je parle, Monſieur, „ pour mon intérêt ; ſi vous la croyez, „ vous ne trouverez rien qui mérite d'être „ aimé ; et par conſéquent, je ſuis en „ haſard de perdre vos bonnes grâces, bien „ qu'elles me ſoient extrêmement chères, et „ que je ſuis paſſionnément, Monſieur, „ votre, &c. „

C'eſt ainſi que *Balzac*, retiré du monde, et plus impartial qu'un autre, écrivait à

Scudéri, ſon ami, et oſait lui dire la vérité. *Balzac*, tout ampoulé qu'il était dans ſes lettres, avait beaucoup d'érudition et de goût, connaiſſait l'éloquence des vers, et avait introduit en France celle de la proſe. Il rendit juſtice aux beautés du Cid; et ce témoignage fait honneur à *Balzac* et à *Corneille*.

DEDICACE

De la tragédie du Cid, à madame la ducheſſe d'Aiguillon, &c.

Marie-Magdelène de Vignerot, fille de la ſœur du cardinal et de *René de Vignerot*, ſeigneur de Pont-Courley. Elle épouſa le marquis du *Roure de Combalet*, et fut dame d'atours de la reine; elle fut ducheſſe d'*Aiguillon* de ſon chef ſur la fin de 1637.

Cette épître dédicatoire lui fut adreſſée au commencement de 1637; elle y eſt nommée madame de *Combalet;* et, dans l'édition de 1638, on voit le nom de madame la ducheſſe d'*Aiguillon*.

Votre généroſité ne dédaigne pas d'employer, en faveur des ouvrages qui vous agréent, ce grand crédit, &c.

La ducheſſe d'*Aiguillon* avait un très-grand crédit en effet ſur ſon oncle le cardinal, et ſans elle *Corneille* aurait été entièrement diſgracié : il le fait aſſez entendre par ces paroles. Ses ennemis acharnés l'avaient peint comme un eſprit altier qui bravait le premier miniſtre, et qui confondait, dans un mépris général, leurs ouvrages et le goût de celui qui les protégeait. La ducheſſe d'*Aiguillon* rendit, dans cette affaire, un auſſi grand ſervice à ſon oncle qu'à *Corneille :* elle lui ſauva, dans la poſtérité, la honte de paſſer pour l'approbateur de *Colletet* et l'ennemi du Cid et de Cinna.

Fragment

Fragment de l'hiſtorien Mariana, allégué par Corneille dans l'avertiſſement qui précède la tragédie du Cid.

MARIANA, L. 4° de la Hiſtoria de Eſpaña. C. 50.

AVIA pocos dias antes hecho campo con D. Gomez conde de Gormaz. Venciolè, y diolè la muerte. Lo que reſultò d'eſte caſo, fue que casò con doña Ximena, hija y heredera del miſmo conde. Ella miſma requiriò al rey que ſe le dieſſe por marido, (ya eſtava muy prendada de ſus partes) o le caſtigaſſe conforme a las leyes, por la muerte que diò a ſu padre, &c.

Ces paroles de *Mariana* ſuffiſent pour juſtifier *Corneille. Chimène demanda au roi qu'il fît punir le Cid ſelon les lois, ou qu'il le lui donnât pour époux.*

On voit combien la vérité hiſtorique eſt adoucie dans la tragédie.

PERSONNAGES, &c.

(*La ſcène eſt à Séville.*)

REMARQUEZ que la ſcène eſt tantôt au palais du roi, tantôt dans la maiſon du comte de *Gormaz*, tantôt dans la ville; mais, comme je le dis ailleurs, l'unité de lieu ſerait obſervée aux yeux des ſpectateurs, ſi on avait eu des théâtres dignes de *Corneille*, ſemblables à celui de Vicence, qui repréſente une ville, un palais, des rues, une place, &c. car cette unité ne conſiſte pas à repréſenter toute l'action dans un cabinet, dans une chambre, mais dans pluſieurs endroits contigus que l'œil puiſſe apercevoir ſans peine.

REMARQUES

SUR LE CID,

TRAGEDIE.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE. (*)

LE COMTE, ELVIRE.

ELVIRE.

ENTRE tous ces amans dont la jeune ferveur (*a*)
Adore votre fille, et brigue ma faveur,
Don Rodrigue et Don Sanche à l'envi font paraître
Le beau feu qu'en leurs cœurs ſes beautés ont fait naître.
Ce n'eſt pas que Chimène écoute leurs ſoupirs,
Ou d'un regard propice anime leurs déſirs ;

(*) *N. B.* Ces deux premières ſcènes ne ſe trouvant pas dans pluſieurs éditions de *Corneille*, on les donne ici entières avec les remarques.

(*a*) *La jeune ferveur. Scudéri* dit que c'eſt parler français en allemand de donner de la jeuneſſe à la *ferveur*. L'académie réprouve le mot de *ferveur*, qui n'eſt admis que dans le langage de la dévotion ; mais elle approuve l'épithète *jeune*.

S'il eſt permis d'ajouter quelque choſe à la déciſion de l'académie, je dirai que le mot *jeune* convient très-bien aux paſſions de la jeuneſſe. On dira bien *leurs jeunes amours*, mais non pas *leur jeune colère*, *ma jeune haine* ; pourquoi ? parce que la colère, la haine, appartiennent autant à l'âge mûr, et que l'amour eſt plus le partage de la jeuneſſe.

(*b*) Au contraire, pour tous dedans l'indifférence,
Elle n'ôte à pas un ni donne l'eſpérance ;
Et ſans les voir d'un œil trop ſévère, ou trop doux,
C'eſt de votre ſeul choix qu'elle attend un époux.

LE COMTE.

Elle eſt dans le devoir ; tous deux ſont dignes d'elle,
Tous deux formés d'un ſang noble, vaillant, fidelle,
Jeunes, mais qui ſont lire aiſément dans leurs yeux
L'éclatante vertu de leurs braves aïeux.
Don Rodrigue, ſur-tout, n'a trait en ſon viſage
Qui d'un homme de cœur ne ſoit la haute image,
Et ſort d'une maiſon ſi féconde en guerriers,
Qu'ils y prennent naiſſance au milieu des lauriers :
La valeur de ſon père en ſon temps ſans pareille,
(*c*) Tant qu'a duré ſa force, a paſſé pour merveille ;
(*d*) Ses rides ſur ſon front ont gravé ſes exploits,
Et nous diſent encor ce qu'il fut autrefois.

(*b*) *Au contraire, pour tous* dedans *l'indifférence.*

Dedans, n'eſt ni cenſuré par *Scudéri*, ni remarqué par l'académie ; la langue n'était pas alors entièrement épurée. On n'avait pas ſongé que *dedans* eſt un adverbe : *Il eſt dans la chambre, il eſt hors de la chambre. Etes-vous dedans ? êtes-vous dehors ?*

(*c*) *Tant qu'a duré ſa force, a paſſé pour merveille.*

A paſſé pour merveille a été excuſé par l'académie ; aujourd'hui cette expreſſion ne paſſerait point ; elle eſt commune, froide et lâche. Les premiers qui écrivirent purement, *Racine* et *Boileau*, ont proſcrit tous ces termes, de *merveille*, de *ſans pareille*, *ſans ſeconde*, *miracle de nos jours*, *ſoleil*, &c. et plus la poëſie eſt devenue difficile, plus elle eſt belle.

(*d*) *Ses rides ſur ſon front.* Voyez le jugement de l'académie,

Je me promets du fils ce que j'ai vu du père ;
Et ma fille, en un mot, peut l'aimer et me plaire.
Va l'en entretenir ; mais dans cet entretien
Cache mon ſentiment, et découvre le ſien.
Je veux qu'à mon retour nous en parlions enſemble ;
L'heure à préſent m'appelle au conſeil qui s'aſſemble :
Le roi doit à ſon fils choiſir un gouverneur,
Ou plutôt m'élever à ce haut rang d'honneur.
Ce que pour lui mon bras chaque jour exécute,
(*e*) Me défend de penſer qu'aucun me le diſpute.

auquel nous renvoyons pour la plupart des vers qu'elle a cenſurés ou juſtifiés.

Racine ſe moqua de ce vers dans la farce des Plaideurs : il y dit d'un vieux huiſſier :

Ses rides ſur ſon front gravaient tous ſes exploits.

Cette plaiſanterie ne plut point du tout à l'auteur du Cid.

(*e*) *Me défend de penſer qu'aucun me le diſpute.*

Vous voyez que ces deux derniers vers ſont le fondement de la querelle qui doit ſuivre ; et qu'ainſi on fait très-mal de commencer aujourd'hui la pièce par la querelle imprévue du comte et de *Don Diegue*.

SCENE II. (*f*)

CHIMENE, ELVIRE.

ELVIRE, *ſeule.*

QUELLE douce nouvelle à ces jeunes amans !
Et que tout ſe diſpoſe à leurs contentemens !

CHIMENE.

Eh bien, Elvire, enfin, que faut-il que j'eſpère ?
Que dois-je devenir, et que t'a dit mon père ?

ELVIRE.

Deux mots dont tous vos ſens doivent être charmés ;
Il eſtime Rodrigue autant que vous l'aimez.

CHIMENE.

L'excès de ce bonheur me met en défiance.
Puis-je à de tels diſcours donner quelque croyance ?

(*f*) *Corneille*, fatigué de toutes les critiques qu'on feſait du Cid, et ne ſachant plus à qui entendre, changea tout ce commencement, en 1664. La pièce commençait ainſi :

Elvire, m'as-tu fait un rapport bien ſincère ?
Ne me déguiſe rien de ce qu'a dit mon père.

Il me ſemble que, dans les deux premières ſcènes, la pièce eſt beaucoup mieux annoncée, l'amour de *Chimène* plus développé, le caractère du comte de *Gormaz* déjà annoncé ; et qu'enfin, malgré tous les défauts qu'on reprochait à *Corneille*, il eût encore mieux valu laiſſer la tragédie comme elle était que d'y faire ces faibles changemens ; c'était l'amour de l'infante qu'il devait retrancher ; c'était les fautes dans le détail qu'il eût fallu corriger.

ELVIRE.

Il paſſe bien plus outre ; il approuve ſes feux,
Et vous doit commander de répondre à ſes vœux.
Jugez, après cela, puiſque tantôt ſon père
Au ſortir du conſeil doit propoſer l'affaire, (*g*)
S'il pouvait avoir lieu de mieux prendre ſon temps,
Et ſi tous vos déſirs ſeront bientôt contens.

CHIMENE.

Il ſemble toutefois que mon ame troublée
Refuſe cette joie, et s'en trouve accablée.
Un moment donne au ſort des viſages divers ; (*h*)
Et dans ce grand bonheur je crains un grand revers.

ELVIRE.

Vous verrez votre crainte heureuſement déçue.

CHIMENE.

Allons, quoi qu'il en ſoit, en attendre l'iſſue.

(*g*) *Propoſer l'affaire* eſt encore du ſtyle comique ; mais obſervons que le Cid fut donné d'abord ſous le titre de tragi-comédie.

(*h*) Ces preſſentimens réuſſiſſent preſque toujours. On craint avec le perſonnage auquel on commence à s'intéreſſer. Mais il faudrait peut-être une autre cauſe à ce preſſentiment que le lieu commun des changemens du ſort, et une autre expreſſion que les *viſages divers*. Ce morceau eſt traduit de *Diamante*.

El alma indeciſa
Teme llegar a anegar ſe
En eſte profondo abyſmo
De gloria e felicidades.
Que en un dia, en un momento,
Muda el hado de ſemblante,
Y deſpues de una fortuna
Suele llegar un deſaſtre.

SCENE III.

Un page. C'eſt ici un défaut intolérable pour nous. La ſcène reſte vide ; les ſcènes ne ſont point liées ; l'action eſt interrompue. Pourquoi les acteurs précédens s'en vont-ils ? Pourquoi ces nouveaux acteurs viennent-ils ? Comment l'un peut-il s'en aller et l'autre arriver ſans ſe voir ? Comment *Chimène* peut-elle voir l'infante ſans la ſaluer ? Ce grand défaut était commun à toute l'Europe, et les Français ſeuls s'en ſont corrigés. Plus il eſt difficile de lier toutes les ſcènes, plus cette difficulté vaincue a de mérite ; mais il ne faut pas la ſurmonter aux dépens de la vraiſemblance et de l'intérêt. C'eſt un des ſecrets de ce grand art de la tragédie, inconnu encore à la plupart de ceux qui l'exercent. Non-ſeulement on a retranché cette ſcène de l'infante, mais on a ſupprimé tout ſon rôle ; et *Corneille* ne s'était permis cette faute inſupportable que pour remplir l'étendue malheureuſement preſcrite à une tragédie. Il vaut mieux la faire beaucoup trop courte : un rôle ſuperflu la rend toujours trop longue.

VERS 5.

Et je vous vois penſive et triſte chaque jour,
Demander avec ſoin comme va ſon amour.

Voilà une nouvelle excuſe du titre de

tragi-comédie ; *comme va ſon amour !* qu'auraient dit les Grecs, du temps de *Sophocle*, à une telle demande ? Nous ne ferons point de remarque ſur les défauts de ce rôle qu'on a retranché entièrement.

SCENE IV.

VERS 1.

Enfin vous l'emportez, et la faveur du roi
Vous élève en un rang qui n'était dû qu'à moi.

La dureté, l'impoliteſſe, les rodomontades du comte ſont, à la vérité, intolérables ; mais ſongez qu'il eſt puni.

N. B. Aujourd'hui, quand les comédiens repréſentent cette pièce, ils commencent par cette ſcène. Il paraît qu'ils ont très-grand tort ; car peut-on s'intéreſſer à la querelle du comte et de *Don Diegue*, ſi on n'eſt pas inſtruit des amours de leurs enfans ? L'affront que *Gormaz* fait à *Don Diegue* eſt un coup de théâtre, quand on eſpère qu'ils vont conclure le mariage de *Chimène* avec *Rodrigue*. Ce n'eſt point jouer le Cid, c'eſt inſulter ſon auteur que de le tronquer ainſi. On ne devrait pas permettre aux comédiens d'altérer ainſi les ouvrages qu'ils repréſentent.

Dans le Cid de *Diamante*, le roi donne la place de gouverneur de ſon fils, en préſence

du comte, et cela eſt encore plus théâtral. Le théâtre ne reſte point vide. Il ſemble que *Corneille* aurait dû plutôt imiter *Diamante* que *Caſtro* dans cette intelligence du théâtre.

Au reſte, dans les deux pièces eſpagnoles, le comte de *Gormaz* donne un ſoufflet à *Don Diegue ;* ce ſoufflet était eſſentiel.

Les deux pères diſent à peu-près les mêmes choſes dans ces deux ſcènes et dans les ſuivantes. *Caſtro*, qui vint après *Diamante*, ne fit point difficulté de prendre pluſieurs penſées chez ſon prédéceſſeur, dont la pièce était preſque oubliée. A plus forte raiſon *Corneille* fut en droit d'imiter les deux poëtes eſpagnols, et d'enrichir ſa langue des beautés d'une langue étrangère.

VERS 7.

Pour grands que ſoient les rois, ils ſont ce que nous ſommes.

Cette phraſe a vieilli ; elle était fort bonne alors ; il eſt honteux pour l'eſprit humain que la même expreſſion ſoit bonne en un temps, et mauvaiſe en un autre. On dirait aujourd'hui, *tout grands que ſont les rois : quelque grands que ſoient les rois.*

V. 17.

Rodrigue aime Chimène, et ce digne ſujet,
De ſes affections eſt le plus cher objet.

Ce digne ſujet ne ſe dirait pas aujourd'hui ;

mais alors c'était une expreſſion très-reçue ; *Monſieur* ne ſe dirait pas non plus dans une tragédie. *Mettre une vanité au cœur*, ſerait une mauvaiſe façon de parler.

VERS 20.

A de plus hauts partis Rodrigue doit prétendre.

Dans l'édition de 1637, il y a : *A de plus hauts partis ce beau fils doit prétendre.* Vous pouvez juger par ce ſeul trait de l'état où était alors notre langue. Un mélange de termes familiers et nobles défigurait tous les ouvrages ſérieux. C'eſt *Boileau* qui, le premier, enſeigna l'art de parler toujours convenablement ; et *Racine* eſt le premier qui ait employé cet art ſur la ſcène.

V. 35.

Pour s'inſtruire d'exemple, en dépit de l'envie,
Il lira ſeulement l'hiſtoire de ma vie.

De mis hazañas eſcritas
Dare al principe un traſlado.
Y aprendera en lo que hize,
Si no aprende en lo que hago.

V. 55.

Loin des froides leçons qu'à mon bras on préfère,
Il apprendrait à vaincre en me regardant faire.

Podra dalle exemplo,
Como mil vezes le hago.

VERS 57.

Vous me parlez en vain de ce que je connoi.

On prononçait alors *connoi* comme on l'écrivait, et on le feſait rimer avec *moi*, *toi*. Aujourd'hui on prononce *connais*, et cependant l'uſage a prévalu d'écrire *connois*; c'eſt une inconſéquence, ou je ſuis fort trompé, d'écrire d'une façon et de prononcer d'une autre. Quel étranger pourra deviner qu'on écrit *paon*, la ville de *Caen*, et qu'on prononce *pan*, la ville de *Can*? Il ſerait à ſouhaiter qu'on nous délivrât de cette contradiction, autant que l'étymologie des mots pourra le permettre. On s'eſt déjà aperçu combien il eſt ridicule d'écrire de la même manière les *françois* qu'on prononce *français*, et St *François* qu'on prononce *François*. Comment un étranger, en liſant *anglois* et *danois*, devinera-t-il qu'on prononce *danois* avec un *o*, et *anglais* avec un *a*? Mais il faut du temps pour corriger un abus introduit par le temps.

V. 73.

Et par-là cet honneur n'était dû qu'à mon bras.

Yo lo mereſco
Tambien como tu, y mejor.

VERS 75.

. . . . . Ton impudence,
Téméraire vieillard, aura ſa récompenſe.

On ne donnerait pas aujourd'hui un ſoufflet ſur la joue d'un héros. Les acteurs mêmes ſont très-embarraſſés à donner ce ſoufflet; ils font le ſemblant. Cela n'eſt plus même ſouffert dans la comédie; et c'eſt le ſeul exemple qu'on en ait ſur le théâtre tragique. Il eſt à croire que c'eſt une des raiſons qui firent intituler le Cid *tragi-comédie*. Preſque toutes les pièces de *Scudéri* et de *Boiſrobert* avaient été des tragi-comédies. On avait cru long-temps en France qu'on ne pouvait ſupporter le tragique continu ſans mélange d'aucune familiarité. Le mot de *tragi-comédie* eſt très-ancien : *Plaute* l'emploie pour déſigner ſon Amphitryon, parce que ſi l'aventure de *Soſie* eſt comique, *Amphitryon* eſt très-ſérieuſement affligé.

V. 87.

Epargnes-tu mon ſang ? — Mon ame eſt ſatisfaite,
Et mes yeux à ma main reprochent ta défaite. —
Tu dédaignes ma vie! — En arrêter le cours
Ne ſerait que hâter la Parque de trois jours.

On a retranché ces quatre vers dans les éditions ſuivantes. Dans la pièce de *Diamante*, le comte dit à *Don Diegue*, *Vale*.

SCENE V.

VERS 15.

Comte, fois de mon prince à préſent gouverneur, *&c.*

Llamalde, llamad al conde,
Que venga a exercer el cargo,
De ayo de vueſtro hijo,
Que podra mas bien honrallo,
Pues que yo ſin honra quedo.

V. 25.

Si Rodrigue eſt mon fils, il faut que l'amour cède,
Et qu'une ardeur plus haute à ſes flammes ſuccède.
Mon honneur eſt le ſien, et le mortel affront
Qui tombe ſur mon chef, rejaillit ſur ſon front.

On a retranché ces quatre vers comme ſuperflus. Une *ardeur plus haute* était mal ; une ardeur n'eſt point *haute*. Il eût fallu peut-être, une ardeur plus *noble*, plus *digne*. L'académie ne reprit aucune de ces fautes qui échappèrent à la critique de *Scudéri ;* elle ſe contenta de juger des choſes que *Scudéri* avait critiquées ; et ſouvent il critiqua mal, parce qu'il était plus jaloux qu'éclairé. L'académie, au contraire, était plus éclairée que jalouſe.

SCENE VI.

VERS 1.

Rodrigue, as-tu du cœur ? . . . . .

Dans le Cid de *Diamante*, *Rodrigue* arrive avec le *garçon gracieux* qui a peint le portrait de *Chimène*. *Rodrigue* trouve le portrait reſſemblant, et dit au *garçon gracieux* qu'il eſt un grand peintre, *grande pintor;* puis regardant ſon père affligé qui tient d'une main ſon épée et de l'autre un mouchoir, il lui en demande la raiſon : *Don Diegue* lui répond : *Aie, aie l'honneur.* Rodrigue. *Qui eſt-ce qui vous déplaît ?* Don Diegue. *Aie, aie l'honneur, te dis-je.* Rodrigue. *Parlez, eſpérez, j'écoute.* Don Diegue. *Aie, aie, as-tu du courage ? Rodrigue* répond à peu-près comme dans *Caſtro* et dans *Corneille.*

V. 2.

. . . . . Agréable colère ! *&c.*

Eſſe ſentimiento adoro,
Eſſa colera me agrada,
Eſſa ſangre alborotada
Es la que me dio Caſtilla,
Y la que te di heredada.

V. 7.

Viens me venger — De quoi ? — D'un affront ſi cruel,
Qu'à l'honneur de tous deux il porte un coup mortel.

Eſta mancha de mi honor
Al, tuyo ſe eſtiende.

VERS 14.

Ce n'eſt que dans le ſang qu'on lave un tel outrage.

Lavala.
Con ſangre, que ſangre ſola
Quita ſemejantes manchas.

V. 16.

Je te donne à combattre un homme à redouter.

Poderoſo es el contrario.

V. 17.

Je l'ai vu tout ſanglant au milieu des batailles,
Se faire un beau rempart de mille funérailles.

Dans les éditions ſuivantes, *Corneille* a mis :

Je l'ai vu tout couvert de ſang et de pouſſière,
Porter par-tout la mort dans une armée entière.

L'académie avait condamné *funérailles ;* je ne ſais ſi ce mot, tout impropre qu'il eſt, n'eût pas mieux valu que le pléonaſme languiſſant *par-tout* et *entière.*

V. 26.

Enfin tu ſais l'affront, et tu tiens la vengeance.

Aqui ofenſa, y alli eſpada,
No tengo mas que dezirte.

VERS 29.

VERS 29.

Accablé des malheurs où le deſtin me range,
Je m'en vais les pleurer. Va, cours, vole, et nous venge.

Ya voy a llorar afrentas,
Mientras tu tomas venganças.

SCENE VII.

V. 1.

— Percé juſques au fond du cœur. . . .

On mettait alors des ſtances dans la plupart des tragédies, et on en avait dans Médée : on les a bannies du théâtre. On a penſé que les perſonnages, qui parlent en vers d'une meſure déterminée, ne devaient jamais changer cette meſure, parce que, s'ils s'expliquaient en proſe, ils devraient toujours continuer à parler en proſe. Or, les vers de ſix pieds étant ſubſtitués à la proſe, le perſonnage ne doit pas s'écarter de ce langage convenu. Les ſtances donnent trop l'idée que c'eſt le poëte qui parle. Cela n'empêche pas que ces ſtances du Cid ne ſoient fort belles, et ne ſoient encore écoutées avec beaucoup de plaiſir.

V. 8.

O Dieu, l'étrange peine ! *&c.*

Mi padre el ofendido ! eſtraña pena !
Y el ofenſor el padre de Ximena !

VERS 11.

Que je ſens de rudes combats !
Contre mon propre honneur mon amour s'intéreſſe ;
Il faut venger un père et perdre une maîtreſſe.
L'un m'anime le cœur, l'autre retient mon bras.
Réduit au triſte choix, ou de trahir ma flamme,
Ou de vivre en infame,
Des deux côtés mon mal eſt infini.
O Dieu, l'étrange peine !
Faut-il laiſſer un affront impuni ?
Faut-il punir le père de Chimène ?

Corneille corrigea depuis cette ſtance ainſi :

Il vaut mieux courir au trépas ;
Je dois à ma maîtreſſe, auſſi-bien qu'à mon père ;
J'attire en me vengeant ſa haine et ſa colère ;
J'attire ſes mépris en ne me vengeant pas.
A mon plus doux eſpoir l'un me rend infidelle,
Et l'autre indigne d'elle.
Mon mal augmente à le vouloir guérir ;
Tout redouble ma peine.
Allons, mon ame ; et puiſqu'il faut mourir,
Mourons du moins ſans offenſer Chimène.

V. 20.

Faut-il punir le père de Chimène ?
Yo he de matar el padre de Ximena ?

VERS 49.

Allons, mon bras, du moins ſauvons l'honneur.

L'académie avait approuvé *allons*, *mon ame*; et cependant *Corneille* le changea, et mit *allons*, *mon bras*. On ne dirait aujourd'hui ni l'un ni l'autre. Ce n'eſt point un effet du caprice de la langue, c'eſt qu'on s'eſt accoutumé à mettre plus de vérité dans le langage. *Allons* ſignifie *marchons*, et ni un bras ni une ame ne marchent; d'ailleurs nous ne ſommes plus dans un temps où l'on parle à ſon bras et à ſon ame.

v. 58.

Ne ſoyons plus en peine,
(Puiſqu'aujourd'hui mon père eſt l'offenſé)
Si l'offenſeur eſt père de Chimène.

Haviendo ſido
Mi padre el ofendido,
Poco importa que fueſe
El ofenſor el padre de Ximena.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

VERS 1.

Je l'avoue entre nous, quand je lui fis l'affront,
J'eus le ſang un peu chaud et le bras un peu prompt.

Corneille aurait dû corriger *je lui fis l'affront*, que l'académie condamna comme une faute contre la langue. De plus, il fallait dire *cet affront*. Il mit à la place :

Je l'avoue entre nous, mon ſang un peu trop chaud
S'eſt trop ému d'un mot, et l'a porté trop haut.

Un ſang trop chaud qui le porte trop haut eſt bien pis qu'une faute contre la grammaire.

Confieſo que fue locura,
Mas no la quiero emendar.

V. 16.

Déſobéir un peu n'eſt pas un ſi grand crime,
Et quelque grand qu'il fût, mes ſervices préſens
Pour le faire abolir ſont plus que ſuffiſans.

C'eſt ici qu'il y avait :

Les ſatisfactions n'apaiſent point une ame ;
Qui les reçoit a tort, qui les fait ſe diffame ;

Et de pareils accords l'effet le plus commun
Eſt de déshonorer deux hommes au lieu d'un.

Ces vers parurent trop dangereux dans un temps où l'on puniſſait les duels qu'on ne pouvait arrêter, et *Corneille* les ſupprima.

VERS 23.

Vous vous perdez, Monſieur, ſur cette confiance.

Y con ella has de querer
Perderte ?

V. 26.

Un jour ſeul ne perd pas un homme tel que moi.

Los hombres como yo
Mucho tienen que perder.

V. 28.

Tout l'Etat périra plutôt que je périſſe.

Ha de perderſe Caſtilla
Antes que yo.

SCENE II.

V. 2.

Connais-tu bien Don Diegue ?

Aquel viejo que alli eſta,
Sabes quien es ?

V. 2.

. . . . . Parlons bas, écoute.

Habla baxo, eſcucha.

VERS 3.

Sais-tu que ce vieillard fut la même vertu,
La vaillance et l'honneur de ſon temps ? le ſais-tu ?

No ſabes que fue deſpojo
De honra y valor ?

V. 5.

Peut-être.

Si feria.

V. 5.

. . . . Cette ardeur que dans les yeux je porte,
Sais-tu que c'eſt ſon ſang ? le ſais-tu ?

Y que es ſangre ſuya
La que yo tengo en el ojo ?
Sabes ?

V. 6.

. . . . . Que m'importe ?

Y el ſabello
Que ha de importar ?

V. 7.

A quatre pas d'ici je te le fais ſavoir.

Si vamos à otro lugar,
Sabras lo mucho que importa.

V. 9.

Je ſuis jeune, il eſt vrai, mais aux ames bien nées,
La valeur n'attend pas le nombre des années.

Dans la pièce de *Diamante*, *Rodrigue* propoſe

au comte de ſe battre à la campagne ou dans la ville, de nuit ou de jour, au ſoleil ou à l'ombre, avec plaſtron ou ſans plaſtron, à pied ou à cheval, à l'épée ou à la lance. Ah, le plaiſant bouffon! répond le comte.

RODRIGUE.

En campagna, en poblado;
De noche, o de dia; al uelo
Claro, o a la ſombra obſcura;
A cavallo, a pie; con peto,
O ſin el; a eſpada, o lança.

LE COMTE.

Que bueno
Pues me retais! que generoſo moçuelo!

VERS 13.

Mes pareils à deux fois ne ſe font pas connaître,
Et pour leurs coups d'eſſai veulent des coups de maître.

Coups d'eſſai, *coups de maître*, termes familiers qu'on ne doit jamais employer dans le tragique; de plus, ce n'eſt qu'une répétition froide de ce beau vers :

La valeur n'attend pas le nombre des années.

Scudéri cenſurait des beautés, et ne vit pas ce défaut.

VERS 22.

Ton bras eſt invaincu, mais non pas invincible.

Ce mot *invaincu* n'a point été employé par les autres écrivains ; je n'en vois aucune raiſon : il ſignifie autre choſe qu'*indompté*, un pays eſt *indompté*, un guerrier eſt *invaincu*. *Corneille* l'a encore employé dans les Horaces. Il y a un dictionnaire d'orthographe, où il eſt dit que *invaincu* eſt un barbariſme. Non ; c'eſt un terme haſardé et néceſſaire. Il y a deux ſortes de barbariſmes, celui des mots et celui des phraſes. *Egaliſer les fortunes*, pour *égaler les fortunes : au parfait*, au lieu de *parfaitement ; éduquer*, pour *donner de l'éducation*, *élever :* voilà des barbariſmes de mots. *Je crois de bien faire*, au lieu de *je crois bien faire ; encenſer aux dieux*, pour *encenſer les dieux : je vous aime tout ce qu'on peut aimer.* Voilà des barbariſmes de phraſes.

SCENE VI.

V. 23.

Don Sanche, taiſez-vous, et ſoyez averti
Qu'on ſe rend criminel à prendre ſon parti.

Cette ſcène paraît preſque auſſi inutile que celle de l'infante ; elle avilit d'ailleurs le roi, qui n'eſt point obéi. Après que le roi a dit,

taiſez-

taiſez-vous, pourquoi dit-il, le moment d'après, *parlez ?* et il ne réſulte rien de cette ſcène.

VERS 52.

Au reſte, on nous menace fort.

C'eſt un petit défaut que cette expreſſion familière ; mais n'en eſt-ce point un très-grand de parler avec tant d'indifférence du danger de l'Etat ? N'aurait-il pas été plus intéreſſant et plus noble de commencer par montrer une grande inquiétude de l'approche des Maures, et un embarras non moins grand d'être obligé de punir, dans le comte, le ſeul homme dont il eſpérait des ſervices utiles dans cette conjoncture ? N'eût-ce pas même été un coup de théâtre, que, dans le temps où le roi eût dit, *je n'ai d'eſpérance que dans le comte*, on lui fût venu dire, *le comte eſt mort ?* Cette idée même n'eût-elle pas donné un nouveau prix au ſervice que rend enſuite *Rodrigue*, en feſant plus qu'on n'eſpérait du comte ? *Corneille* ôta depuis,

Au reſte, on nous menace fort.

Il mit :

Au reſte, on a vu dix vaiſſeaux
De nos vieux ennemis arborer les drapeaux.

Il faut obſerver que *au reſte* ſignifie *quant à ce qui reſte ;* il ne s'emploie que pour les choſes

dont on a déjà parlé, et dont on a omis quelque point dont on veut traiter. Je veux que le comte faſſe ſatisfaction. Au reſte, je ſouhaite que cette querelle puiſſe ne pas rendre les deux maiſons éternellement ennemies. Mais quand on paſſe d'un ſujet à un autre, il faut *cependant*, ou quelque autre tranſition.

VERS 79.

Puiſqu'on fait bonne garde aux murs et ſur le port,
Il ſuffit pour ce ſoir.

Le roi a grand tort de dire, *il ſuffit pour ce ſoir*, puiſque en effet les Maures font leur deſcente le ſoir même, et que ſans le *Cid* la ville était priſe. On demande s'il eſt permis de mettre ſur la ſcène un prince qui prend ſi mal ſes meſures? Je ne le crois pas; la raiſon en eſt qu'un perſonnage avili ne peut jamais plaire.

V. 82.

Dès que j'ai ſu l'affront, j'ai prévu la vengeance;
Como la ofenſa ſabia,
Luego cay en la vengança.

SCENE VII.

VERS 1.

Sire, Sire, juſtice.

Juſticia, juſticia pido.

Voyez comme dès ce moment les défauts précédens diſparaiſſent. Quelle beauté dans le poëte eſpagnol et dans ſon imitateur! Le premier mot de *Chimène* eſt de demander juſtice contre un homme qu'elle adore : c'eſt peut-être la plus belle des ſituations. Quand, dans l'amour, il ne s'agit que de l'amour, cette paſſion n'eſt pas tragique. *Monime* aimera-t-elle *Xipharès* ou *Pharnace? Antiochus* épouſera-t-il *Bérénice?* bien des gens répondent, que m'importe? Mais *Chimène* fera-t-elle couler le ſang du *Cid?* Qui l'emportera d'elle ou de *Don Diegue?* Tous les eſprits ſont en ſuſpens, tous les cœurs ſont émus.

V. 2.

Je me jette à vos pieds.

Rey, a tus piés he llegado.

V. 2.

. . . . . J'embraſſe vos genoux.

Rey, a tus piés he venido.

V. 6.

Il a tué mon père.

Señor, a mi padre ha muerto.

VERS 7.

Au ſang de ſes ſujets un roi doit la juſtice.
Haura en los reyes juſticia.

V. 8.

Une vengeance juſte eſt ſans peur du ſupplice.
Juſta vengança he tomado.

V. 13.

Sire, mon père eſt mort; mes yeux ont vu ſon ſang...
Yo vi con mis proprios ojos
Teñido el luziente azero.

V. 17.

Ce ſang qui tout ſorti fume encor de courroux
De ſe voir répandu pour d'autres que pour vous, *&c.*

Scudéri ne reprit point ces hyperboles poëtiques qui, n'étant point dans la nature, affaibliſſent le pathétique de ce diſcours. C'eſt le poëte qui dit que *ce ſang fume de courroux;* ce n'eſt pas aſſurément *Chimène;* on ne parle pas ainſi d'un père mourant. *Scudéri*, beaucoup plus accoutumé que *Corneille* à ces figures outrées et puériles, ne remarqua pas même en autrui, tout éclairé qu'il était par l'envie, une faute qu'il ne ſentait pas dans lui-même.

V. 25.

J'arrivai ſur le lieu ſans force et ſans couleur.
Yo llegnè caſi ſin vida.

VERS 33.

Il ne me parla point.

Puiſqu'il était mort, il n'eſt pas bien ſurprenant qu'il n'ait point parlé. Ce ſont-là de ces inadvertances qui échappent dans la chaleur de la compoſition, et auxquelles les ennemis de l'auteur, et même les indifférens ne manquent pas de donner du ridicule. *Corneille* ſubſtitua depuis, *ſon flanc était ouvert.*

V. 33.

— Mais pour mieux m'émouvoir...

Les connaiſſeurs ſentent qu'il ne fallait pas même que *Chimène* dît *pour mieux m'émouvoir.* Elle doit être ſi émue, qu'il ne faut pas qu'elle prête aux choſes inanimées le deſſein de la toucher.

V. 34.

Son ſang ſur la pouſſière...

Eſcriviò en eſte papel
Con ſangre mi obligacion.

Ibid.

— Ecrivait mon devoir.

L'eſpagnol dit, *parlait par ſa plaie.* Vous voyez que ces figures recherchées ſont dans l'original eſpagnol. C'était l'eſprit du temps;

c'était le faux brillant du *Marini* et de tous les auteurs.

VERS 36.

Me parlait par ſa plaie.

Me hablò
Con la boca de la herida.

V. 51.

Sacrifiez Don Diegue et toute ſa famille,
A vous, à votre peuple, à toute la Caſtille.
Le Soleil qui voit tout ne voit rien ſous les cieux
Qui vous puiſſe payer un ſang ſi précieux.

Il n'était pas naturel que *Chimène* demandât la mort de *Don Diegue*, offenſé ſi cruellement par ſon père. De plus, cette fureur atroce de demander le ſang de toute la famille, n'était point convenable à une fille qui accuſait ſon amant malgré elle. *Corneille* ſubſtitua depuis :

Immolez, non à moi, mais à votre couronne,
Mais à votre grandeur, mais à votre perſonne ;
Immolez, dis-je, Sire, au bien de tout l'Etat,
Tout ce qu'enorgueillit un ſi grand attentat.

V. 57.

— Que l'âge apporte aux hommes généreux
Avecque ſa faibleſſe un deſtin malheureux !

Les éditions ſuivantes portent :

Au bout de leur carrière un deſtin rigoureux.

VERS 67.

Et ſouillé ſans reſpect l'honneur de ma vieilleſſe,
Avantagé de l'âge, et fort de ma faibleſſe.

Les autres éditions portent :

Jaloux de votre choix ; et fier de l'avantage
Que lui donnait ſur moi la faibleſſe de l'âge.

V. 77.

Si montrer du courage et du reſſentiment, *&c.*

Si me toco la vengança
Y te toca la juſticia,
Hazla en mi, rey ſoberano.

V. 80.

Quand le bras a failli l'on en punit la tête.

Caſtigar en la cabeça
Los delitos de la mano.

V. 81.

Du crime glorieux qui cauſe nos débats,
Sire, j'en ſuis la tête, *&c.*

Corneille ſubſtitua :

Qu'on nomme crime ou non ce qui fait nos débats.

Mais ce changement eſt vicieux. *Ce qui fait nos débats* eſt très-faible. Il ſemble que *Don Diegue* parle ici d'un procès de famille.

VERS 82.

— Il n'en eſt que le bras.

Y ſolo fue mano mia

Rodrigo.

V. 87.

Aux dépens de mon ſang ſatisfaites Chimène.

Con mi cabeça cortada

Quede Ximena contenta.

V. 97.

Prends du repos, ma fille, et calme tes douleurs.

Soſſiegate, Ximena.

V. 98.

M'ordonner du repos, c'eſt croître mes malheurs.

Mi llanto crece.

Croître aujourd'hui n'eſt plus actif; on dit *accroître*; mais il me ſemble qu'il eſt permis en vers de dire, *croître mes tourmens*, *mes ennuis*, *mes douleurs*, *mes peines*.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

VERS 1.

RODRIGUE, qu'as-tu fait ? Où viens-tu, miſérable ?
Que has hecho Rodrigo ?

V. 6.

Ne l'as-tu pas tué ?
No mataſte al conde ?

V. 7.

Mon honneur de ma main a voulu cet effort.
Importavale a mi honor.

V. 8.

Mais chercher ton aſile en la maiſon du mort.
Pues, ſeñor,
Quando fue la caſa del muerto
Sagrado del matador ?

V. 12.

Je cherche le trépas après l'avoir donné.
Yo buſco la muerte,
En ſu caſa.

V. 14.

Je mérite la mort de mériter ſa haine, *&c.*
Y por ſer juſto,

Vengo a morir en ſus manos,
Pues eſtoi muerto en ſu guſto.

VERS 21.

Non, non, ce cher objet à qui j'ai pu déplaire
Ne peut pour mon ſupplice avoir trop de colère ;
Et d'un heur ſans pareil je me verrai combler,
Si pour mourir plutôt je la puis redoubler.

On voit que cette faute tant reprochée à *Corneille*, d'avoir violé l'unité de lieu pour violer les lois de la bienſéance, et d'avoir fait aller *Rodrigue* dans la maiſon même de *Chimène*, qu'il pouvait ſi aiſément rencontrer au palais ; que cette faute, dis-je, eſt de l'auteur eſpagnol ; quelque répugnance qu'on ait à voir *Rodrigue* chez *Chimène*, on oublie preſque où il eſt ; on n'eſt occupé que de la ſituation. Le mal eſt qu'il ne parle qu'à une confidente.

On n'a point de *colère pour un ſupplice :* c'eſt un barbariſme. *Corneille*, au lieu de l'*heur ſans pareil*, mit depuis :

Et j'évite *cent morts* qui me vont accabler.

On ne peut guère corriger plus mal. L'idée d'éviter tant de morts ne doit pas ſe préſenter à un homme qui la cherche. Ces *cent morts* ſont une expreſſion vague, un vers fait à la hâte ; il ne ſe donnait ni le temps, ni la peine de chercher le mot propre et un tour

élégant. On ne connaiſſait pas encore cette pureté de diction, et cette éloquence ſage et vraie que *Racine* trouva par un travail aſſidu, et par une méditation profonde ſur le génie de notre langue.

VERS 25.

Chimène eſt au palais, de pleurs toute baignée.

Ximena eſta
Cerca, en palacio, y vendra
Acompañada.

v. 31.

Elle va revenir, elle vient, je la vois.

Ella vendra, ya viene.

SCENE II.

v. 8.

Sous vos commandemens mon bras ſera trop fort. — Malheureuſe !

Quelque inſipidité qu'on ait trouvé dans le perſonnage de *Don Sanche*, il me ſemble qu'il fait là un effet très-heureux, en augmentant la douleur de *Chimène ;* et ce mot *malheureuſe*, qu'elle prononce ſans preſque l'écouter, eſt ſublime. Lorſqu'un perſonnage qui n'eſt rien par lui-même ſert à faire valoir le caractère principal, il n'eſt point de trop.

SCENE III.

VERS 8.

La moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau.

La mitad de mi vida
Ha muerto la otra mitad.

Scudéri trouvait là trois moitiés. Cette affectation, cette apoſtrophe à ſes yeux ont paru à tous les critiques une puérilité dont on ne trouve aucun exemple dans le théâtre grec,

Et ce n'eſt point ainſi que parle la nature.

Par quel art cependant ces vers touchent-ils ? N'eſt-ce point que *la moitié de ma vie a mis l'autre au tombeau*, porte dans l'ame une idée attendriſſante qui ſubſiſte encore malgré les vers qui ſuivent ?

V. 9.

Et m'oblige à venger, après ce coup funeſte.

Y al vengar
De mi vida la una parte
Sin las dos he de quedar.

V. 11.

Repoſez-vous, Madame.

Deſcanſad.

Deſcanſad n'eſt-il pas un mot plus énergique

et plus noble que *repoſez-vous*, *Madame?* Le mot de *repoſer* eſt un peu de la comédie, et ne peut guère être adreſſé qu'à une perſonne fatiguée. Dans la tragédie, on peut propoſer le repos à un conquérant, pourvu que cette idée ſoit ennoblie.

VERS 13.

Par où ſera jamais mon ame ſatisfaite,
Si je pleure ma perte et la main qui l'a faite?
Que conſuelo he de tomar?

V. 17.

Il vous prive d'un père, et vous l'aimez encore!
Siempre quieres a Rodrigo?
Que mato a tu padre; mira.

V. 18.

C'eſt peu de dire aimer, Elvire, je l'adore.
Es mi adorado enemigo.

V. 33.

Penſez-vous le pourſuivre?
Pienſas perſeguille?

V. 44.

Dans un lâche ſilence étouffe mon honneur.

Corneille corrigea depuis, *ſous un lâche ſilence;* mais un honneur n'eſt point étouffé *ſous un lâche ſilence;* il ſemble qu'un *ſilence* ſoit un poids qu'on mette ſur l'honneur.

VERS 54.

Après tout que penſez-vous donc faire ?
Pues como haras ?

V. 56.

Le pourſuivre, le perdre, et mourir après lui.
Seguirele haſta vengarme,
Y haure de matar muriendo.

Ce vers excellent renferme toute la pièce, et répond à toutes les critiques qu'on a faites ſur le caractère de *Chimène*. Puiſque ce vers eſt dans l'eſpagnol, l'original contenait les vraies beautés qui firent la fortune du Cid français.

SCENE IV.

V. 1.

Eh bien, ſans vous donner la peine de pourſuivre,
Soûlez-vous du plaiſir de m'empêcher de vivre.
Mejor es que mi amor firme
Con rendirme,
Te de el guſto de matarme
Sin la pena de ſeguirme.

Il fallait dire, *de me pourſuivre*. *Soûlez* eſt un terme bas, *m'empêcher de vivre* eſt languiſſant, et n'exprime pas *donnez-moi la mort*. *Corneille* corrigea :

Aſſurez-vous l'honneur de m'empêcher de vivre.

VERS 4.

Rodrigue en ma maiſon! Rodrigue devant moi!
Rodrigo, Rodrigo en mi caſa!

V. 7.

. . . . . Ecoute-moi.
Eſcucha.

Ibid.

. . . . . Je me meurs.
Muero.

V. 8.

. . . . . Quatre mots ſeulement.
Solo quiero
Que en oyendo lo que digo
Reſpondas con eſſe azero.

V. 15.

Il eſt teint de mon ſang. — Plonge-le dans le mien;
Et fais-lui perdre ainſi la teinture du tien.

Cela n'a point été repris par l'académie; mais je doute que cette teinture réuſsît aujourd'hui. Le déſeſpoir n'a pas de réflexions ſi fines, et j'oſerais ajouter, ſi fauſſes : une épée eſt également rougie de quelque ſang que ce ſoit; ce n'eſt point du tout une teinture différente. Tout ce qui n'eſt pas exactement vrai révolte les bons eſprits. Il faut qu'une métaphore ſoit naturelle, vraie, lumineuſe; qu'elle échappe à la paſſion.

VERS 25.

De la main de ton père un coup irréparable
Déshonorait du mien la vieilleſſe honorable.

Tu padre el conde loçano.
Puſo en las canas del mio
La atreuida injuſta mano.

V. 31.

Ce n'eſt pas qu'en effet contre mon père et moi,
Ma flamme aſſez long-temps n'ait combattu pour toi, *&c.*

Y aunque me vi ſin honor,
Se malogrò mi eſperança
En tal mudança,
Con tal fuerça que tu amor
Puſo en duda mi vengança.

V. 36.

J'ai retenu ma main, j'ai cru mon bras trop prompt.

La main et le bras feſaient un mauvais effet; l'auteur a ſubſtitué,

J'ai penſé qu'à ſon tour mon bras était trop prompt.

Peut-être *à ſon tour* eſt-il plus mal. C'eſt-là changer un vers plutôt que le corriger.

V. 38.

Et ta beauté, ſans doute, emportait la balance.

Y tu, ſeñora, vencieras,
A no auer imaginado

Que

Que afrentado,
Por infame abhorrecieras
Quien quifiſte por honrado.

VERS 45.

Je te le dis encore, et veux, tant que j'expire,
Sans ceſſe le penſer, et ſans ceſſe le dire.

Tant que j'expire était une faute de langue. Il fallait *juſqu'à ce que j'expire ;* mais *juſqu'à ce que* eſt rude, et ne doit jamais entrer dans un vers. On a mis à la place :

. . . . . Et quoique j'en ſoupire,
Juſqu'au dernier ſoupir je veux bien te le dire.

Ces deux mots, *ſoupire* et *ſoupir*, et ces définances en *ir* ſont encore plus répréhenſibles que les deux vers anciens.

V. 49.

Mais quitte envers l'honneur, et quitte envers mon père,
C'eſt maintenant à toi que je viens ſatisfaire.

Cobrè mi perdido honor,
Mas luego a tu amor rendido
He venido.

V. 52.

J'ai fait ce que j'ai dû, je fais ce que je dois.

Porque no llames rigor
Loque obligacion ha fido.

VERS 55.

Immole avec courage au ſang qu'il a perdu
Celui qui met ſa gloire à l'avoir répandu.

Haz con brio
La vengança de tu padre,
Como la hize del mio.

V. 60.

Je ne t'accuſe point, je pleure mes malheurs.

No te doy la culpa a ti
De que deſdichada ſoy.

V. 63.

Tu n'as fait le devoir que d'un homme de bien.

Como cauallero hiziſte.

V. 92.

Va, je ſuis ta partie, et non pas ton bourreau.

Mas ſoy parte,
Para ſolo perſeguirte,
Pero no para matarte.

V. 113.

Ton malheureux amant aura bien moins de peine
A mourir par ta main qu'à vivre avec ta haine.

Conſidera
Que el dexarme es la vengança,
Que el matarme no lo fuera.

VERS 115.

Va, je ne te hais point. — Tu le dois.

Me abhorreces?

Ibid.

. . . . . Je ne puis.

No es poſſible.

V. 122.

Et je veux que la voix de la plus noire envie
Elève au ciel ma gloire et plaigne mes ennuis,
Sachant que je t'adore et que je te pourſuis.

Diſculpara mi decoro
Con quien pienſa que te adoro
El ſaber que te perſigo.

V. 127.

Dans l'ombre de la nuit cache bien ton départ.

Vete, y mira a la ſalida
No te vean.

V. 128.

Si l'on te voit ſortir, mon honneur court haſard.

Es razon
No quitarme la opinion.

V. 132.

Que je meure. —

Matame.

VERS 132.

. . . . . Va-t'en. —
Dexame.

Ibid.

. . . . . A quoi te réfous-tu ?
Pues tu rigor que hazer quiere ?

V. 133.

Malgré des feux ſi beaux qui rompent ma colère,
Je ferai mon poſſible à bien venger mon père, *&c.*

Por mi honor aunque muger
He de hazer
Contra ti quanto pudiere
Deſeando no poder.

V. 137.

O miracle d'amour !

ſemble affaiblir cette touchante ſcène, et n'eſt point dans l'eſpagnol.

V. 139.

Rodrigue, qui l'eût cru ?
Ay Rodrigo, quien penſara ?

Ibid.

. . . . . Chimène, qui l'eût dit ?
Ay Ximena, quien dixera ?

VERS 140.

Que notre heur fût ſi proche et ſi tôt ſe perdît.

Que mi dicha ſe acabara !

V. 145.

Adieu, je vais traîner une mourante vie.

Quedate, yreme muriendo.

SCENE V.

Quoique chez les étrangers, pour qui principalement ces remarques ſont faites, on ne ſoit pas encore parvenu à l'art de lier toutes les ſcènes, cependant y a-t-il un lecteur qui ne ſoit choqué, de voir *Chimène* s'en aller d'un côté, *Rodrigue* de l'autre, et *Don Diegue* arriver ſans les voir?

Obſervez que quand le cœur a été ému par les paſſions des deux premiers perſonnages, et qu'un troiſième vient parler de lui-même, il touche peu, ſur-tout quand il rompt le fil du diſcours.

Nous venons d'entendre *Chimène* dans ſa maiſon; mais où eſt maintenant *Don Diegue?* ce n'eſt pas aſſurément dans cette maiſon. Le ſpectateur ne peut ſe figurer ce qu'il voit; et c'eſt-là un très-grand défaut pour notre nation, qui veut par-tout de la vraiſemblance, de la ſuite, de la liaiſon, qui exige que toutes

les ſcènes ſoient naturellement amenées les unes par les autres ; mérite inconnu ſur tous les autres théâtres, et mérite abſolument néceſſaire pour la perfection de l'art.

SCENE VI.

VERS 1.

Rodrigue, enfin le ciel permet que je te voie.

Es poſſible que me hallo
Entre tus braços ?

V. 3.

Laiſſe-moi prendre haleine afin de te louer.

Aliento tomo
Para en tus alabanças empleallo.

V. 4.

Ma valeur n'a point lieu de te déſavouer.

Bien mis paſſados brios imitaſte.

V. 12.

Touche ces cheveux blancs à qui tu rends l'honneur.

Toca las blancas canas que me honraſte.

V. 13.

Viens baiſer cette joue, et reconnais la place
Où fut jadis l'affront que ton courage efface.

Y lega la tierna boca a la mexilla
Donde la mancha de mi honor quitaſte.

VERS 15.

L'honneur vous en eſt dû, les cieux me ſont témoins
Qu'étant ſorti de vous je ne pouvais pas moins.

Alça la cabeça,
A quien como la cauſa ſe atribuya,
Si hay en mi algun valor, y fortaleza.

V. 30.

Je t'ai donné la vie, et tu me rends ma gloire.

Si yo te di el ſer naturalmente,
Tu me le has vuelto por la fuerça tuya.

V. 56.

. . . J'ai trouvé chez moi cinq cents de mes amis, *&c.*

Vous verrez dans la critique de *Scudéri* qu'il condamne l'aſſemblée de ces cinq cents gentilshommes, et que l'académie l'approuve. C'eſt un trait fort ingénieux, inventé par l'auteur eſpagnol, de faire venir cette troupe pour une choſe, et de l'employer pour une autre.

V. 61.

Va marcher à leur tête où l'honneur te demande.

Con quinientos hidalgos deudos mios
Sal en campana a exercitar tus brios.

V. 68.

Ne borne pas ta gloire à venger un affront.

No diran que la mano te ha ſeruido
Para vengar agrauios ſolamente.

ACTE QUATRIEME.

SCENE PREMIERE.

VERS 1.

N'eſt-ce point un faux bruit ? le ſais-tu bien, Elvire ?

Ce combat n'eſt point étranger à la pièce ; il ſait, au contraire, une partie du nœud, et prépare le dénouement en affaibliſſant néceſſairement la pourſuite de *Chimène*, et rendant *Rodrigue* digne d'elle. Il ſait, ſi je ne me trompe, ſouhaiter au ſpectateur que *Chimène* oublie la mort de ſon père en faveur de ſa patrie, et qu'elle puiſſe enfin ſe donner un jour à *Rodrigue*.

SCENE II.

L'infante. Pour toutes ces ſcènes de l'infante, on convient unanimement de leur inutilité inſipide ; et celle-ci eſt d'autant plus ſuperflue, que *Chimène* y répète avec faibleſſe ce qu'elle vient de dire avec force à ſa confidente.

V. 27.

Hier ce devoir te mit en une haute eſtime.

Cet hier fait voir que la pièce dure deux jours

jours dans *Corneille :* l'unité de temps n'était pas encore une règle bien reconnue. Cependant, ſi la querelle du comte et ſa mort arrivent la veille au ſoir, et ſi le lendemain tout eſt fini à la même heure, l'unité de temps eſt obſervée. Les événemens ne ſont point auſſi preſſés qu'on l'a reproché à *Corneille ;* et tout eſt aſſez vraiſemblable.

SCENE III.

Toujours la ſcène vide, et nulle liaiſon ; c'était encore un des défauts du ſiècle. Cette négligence rend la tragédie bien plus facile à faire, mais bien plus défectueuſe.

VERS 10.

J'euſſe pu donner ordre à repouſſer leurs armes.

Le roi ne joue pas là un perſonnage bien reſpectable ; il avoue qu'il n'a donné ordre à rien.

V. 14.

Ils t'ont nommé tous deux leur Cid en ma préſence.
Puiſque Cid en leur langue eſt autant que Seigneur.

REY DE CASTILLA.

El mio Cid le ha llamado.

REY MORO.

En mi lengua es mi ſeñor.

REY DE CASTILLA.

Eſſe nombre le eſta bien.

REY MORO.

Entre moros le ha tenido.

Ce ſeul paſſage du Cid eſpagnol, *el mio Cid le ha llamado*, &c. fait voir la ſupériorité du poëte français en ce point ; car que font là ces trois rois maures que *Guilain de Caſtro* introduit ? rien autre choſe que de former un vain ſpectacle. C'eſt le principal défaut de toutes les pièces eſpagnoles et anglaiſes de ces temps-là. L'appareil, la pompe du ſpectacle, ſont une beauté, ſans doute ; mais il faut que cette beauté ſoit néceſſaire. La tragédie ne conſiſte pas dans un vain amuſement des yeux. On repréſente ſur le théâtre de Londres des enterremens, des exécutions, des couronnemens ; il n'y manque que des combats de taureaux.

VERS 15.

Je ne t'envîrai pas ce beau titre d'honneur.

REY DE CASTILLA.

Pues alla le ha merecido
En mis tierras ſe le den.

V. 17.

Sois déſormais le Cid : qu'à ce grand nom tout cède.

Llamalle el Cid es razon.

VERS 21.

Que votre majeſté, Sire, épargne ma honte.

Le mot de *honte* n'eſt pas le mot propre. Une valeur qui *ne va point dans l'excès* eſt plus impropre encore.

V. 51.

Nous partîmes cinq cents, mais par un prompt renfort,
Nous nous vîmes trois mille en arrivant au port.

L'académie n'a point repris cet endroit, qui conſiſte à ſubſtituer l'aoriſte au ſimple paſſé. *Je vis*, *je fis*, *j'allai*, *je partis*, ne peut ſe dire d'une choſe faite le jour où l'on parle. Plût à Dieu que cette licence fût permiſe en poëſie : car *nous nous ſommes vus cinq cents*, *nous ſommes partis*, eſt bien languiſſant : on eût pu dire :

Nous n'étions que cinq cents, nous nous voyons trois mille.

L'académie ne prononça point ſur cette faute, uniquement par la raiſon que *Scudéri* ne l'avait pas relevée, et qu'elle ſe borna, comme je l'ai déjà dit, à juger entre *Corneille* et *Scudéri*.

SCENE IV.

VERS 2.

La fâcheuſe nouvelle et l'importun devoir !

Dès ce moment *Rodrigue* ne peut plus être puni ; toutes les pourſuites de *Chimène* paraiſſent ſurabondantes. Elle eſt donc ſi loin de manquer aux bienſéances, comme on le lui a reproché, qu'au contraire elle va au-delà de ſon devoir, en demandant la mort d'un homme devenu ſi néceſſaire à l'Etat.

V. 5.

Mais avant que ſortir, viens, que ton roi t'embraſſe !

En premio deſtas victorias
Ha de lleuarſe eſte abraço.

SCENE V.

V. 1.

. . . . . Enfin ſoyez contente,
Chimène, le ſuccès répond à votre attente.

Cette petite ruſe du roi eſt priſe de l'auteur eſpagnol ; l'académie ne la condamne pas. C'eſt apparemment le titre de *tragi-comédie* qui la diſpoſait à cette indulgence ; car ce moyen paraît aujourd'hui peu digne de la nobleſſe du tragique.

VERS 14.

Sire, on pâme de joie, ainſi que de triſteſſe.

Tanto atribula un plazer,
Como congoxa un peſar.

On ne dit pas *pâmer*, *évanouir ;* on dit *ſe pâmer*, *s'évanouir*. Cette défaite de *Chimène* eſt comique, et fait rire. Voyez les remarques de l'académie. La faute eſt de l'original ; mais ſes termes ſont plus convenables.

V. 42.

Pour lui tout votre empire eſt un lieu de franchiſe, *&c.*

Son tus ojos ſus eſpias,
Tu retrete ſu ſagrado,
Tu favor ſus alas libres.

V. 55.

Et ta flamme en ſecret rend grâces à ton roi,
Dont la faveur conſerve un tel amant pour toi.

Si he guardado à Rodrigo
Quiça para vos le guardo.

V. 58.

L'auteur de mes malheurs ! L'aſſaſſin de mon père !

On met peu de remarques au bas des pages de cette pièce. On renvoie le lecteur à celles de l'académie. Cependant il faut obſerver que *Chimène* a tort d'appeler *Rodrigue aſſaſſin ;* il ne l'eſt pas : elle l'a appelé elle-même *brave homme*, *homme de bien.*

VERS 117.

De moi, ni de ma cour il n'aura la préſence.

Ce tour eſt très-adroit ; il donne lieu à la ſcène, dans laquelle *Don Sanche* apporte ſon épée à *Chimène*.

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

VERS 3.

Je vais mourir, Madame, et vous viens en ce lieu,
Avant le coup mortel, dire un dernier adieu.

En quel lieu? Il eſt triſte que ce mot *adieu* n'ait que *lieu* pour rime. C'eſt un des grands inconvéniens de notre langue.

V. 35.

Je lui vais préſenter mon eſtomac ouvert,
Adorant en ſa main la vôtre qui me perd.

C'eſt dommage que ces ſentimens ne ſoient point du tout naturels. Il paraît aſſez ridicule de dire qu'il doit du reſpect à *Don Sanche*, et qu'il va lui préſenter ſon eſtomac ouvert. Ces idées ſont priſes dans ces miſérables romans qui n'ont rien de vraiſemblable, ni dans les aventures, ni dans les ſentimens,

ni dans les expreſſions ; tout était hors de la nature dans ces impertinens ouvrages qui gâtèrent ſi long-temps le goût de la nation. Un héros n'oſait ni vivre ni mourir ſans le congé de ſa dame. *Scudéri* n'avait garde de condamner ces idées romaneſques dans *Corneille*, lui qui en avait rempli ſes ridicules ouvrages.

VERS 58.

Et défends ton honneur, ſi tu ne veux plus vivre.

Ce vers eſt également adroit et paſſionné ; il eſt plein d'art, mais de cet art que la nature inſpire. Il me paraît admirable. Mais le diſcours de *Chimène* eſt un peu trop long.

V. 81.

Et cet honneur ſuivra mon trépas volontaire,
Que tout autre que moi n'eût pu vous ſatisfaire.

Cette réponſe de *Rodrigue* paraît auſſi alambiquée et alongée : cette diſpute, ſur un ſentiment très-peu naturel, a quelque choſe des converſations de l'hôtel *Rambouillet*, où l'on quinteſſenciait des idées ſophiſtiquées.

V. 92.

Sors vainqueur d'un combat dont Chimène eſt le prix,

eſt repris par *Scudéri*. C'eſt peut-être le plus beau vers de la pièce, et il obtient grâce pour

tous les ſentimens un peu hors de la nature qu'on trouve dans cette ſcène traitée d'ailleurs avec une grande ſupériorité de génie.

Comment, après ce beau vers, peut-on ramener encore ſur la ſcène notre pitoyable infante ?

VERS 95.

Paraiſſez, Navarrois, Maures et Caſtillans.

Je ne ſais pourquoi on ſupprime ce morceau dans les repréſentations. *Paraiſſez*, *Navarrois*, était paſſé en proverbe, et c'eſt pour cela même qu'il faut réciter ces vers. Cet enthouſiaſme de valeur et d'eſpérance meſſied-il au *Cid*, encouragé par ſa maîtreſſe ?

SCENE IV.

Chimène, qui arrive à la place de l'infante ſans la voir, et qui pourrait auſſi-bien ne pas paraître ſur le théâtre que s'y montrer, ne fait ici que renouveler ce défaut dont nous avons tant parlé, qui conſiſte dans l'interruption des ſcènes ; défaut, encore une fois, qui n'était pas reconnu dans le chaos dont *Corneille* a tiré le théâtre.

V. 4.

Et mes plus doux ſouhaits ſont pleins de repentir.

On a corrigé :

Je ne ſouhaite rien ſans un prompt repentir.

VERS 9.

D'un et d'autre côté je vous vois ſoulagée.

Les raiſonnemens d'*Elvire*, dans cette ſcène, ſemblent un peu ſe contredire. D'abord, elle dit à *Chimène qu'elle ſera ſoulagée des deux côtés*. Enſuite :

Et nous verrons du ciel l'équitable courroux,
Vous laiſſer par ſa mort Don Sanche pour époux.

Il eſt probable que ces raiſonnemens d'*Elvire* contribuent un peu à refroidir cette ſcène ; mais auſſi ils contribuent beaucoup à laver *Chimène* de l'affront que les critiques injuſtes lui ont fait de ſe conduire en fille dénaturée ; car le ſpectateur eſt du parti d'*Elvire* contre *Chimène ;* il trouve, comme *Elvire*, que *Chimène* en a fait aſſez, et qu'elle doit s'en remettre à l'événement du combat.

SCENE V.

L'académie a condamné cette ſcène, et on peut voir les raiſons qu'elle en rapporte ; mais il n'y a point de lecteur ſenſé qui ne prévienne ce jugement, et qui ne voie qu'il n'eſt pas naturel que l'erreur de *Chimène* dure ſi long-temps. Ce qui n'eſt pas dans la nature ne peut toucher. Ce vain artifice affaiblit l'intérêt qu'on pourrait prendre à la ſcène ſuivante. Il

ne reſte que l'impreſſion que *Chimène* a faite pendant toute la pièce : cette impreſſion eſt ſi forte, qu'elle remue encore les cœurs, malgré toutes ces fautes.

SCENE VI.

VERS 16.

Je lui laiſſe mon bien, qu'il me laiſſe à moi-même.

Contenteſe con mi hazienda,
Que mi perſona, ſeñor,
Llevarela à un monaſterio.

V. 29.

Mais puiſque mon devoir m'appelle auprès du roi, *&c.*

Quel devoir l'appelle auprès du roi, au temps de ce combat ?

SCENE VII.

V. 6.

Je viens tout de nouveau vous apporter ma tête.

Rodrigue a offert ſa tête ſi ſouvent, que cette nouvelle offre ne peut plus produire le même effet. Les perſonnages doivent toujours conſerver leur caractère, mais non pas dire toujours les mêmes choſes. L'unité de caractère n'eſt belle que par la variété des idées.

VERS 26.

Pour vous en revancher conſervez ma mémoire.

Le mot de *revancher* eſt devenu bas ; on dirait aujourd'hui *pour m'en récompenſer*.

v. 38.

Vers ces manes ſacrés c'eſt me rendre perfide,
Et ſouiller mon honneur d'un reproche éternel,
D'avoir trempé mes mains dans le ſang paternel.

Il ſemble que ces derniers beaux vers que dit *Chimène* la juſtifient entièrement. Elle n'épouſe point le *Cid ;* elle fait même des remontrances au roi. J'avoue que je ne conçois pas comment on a pu l'accuſer d'indécence, au lieu de la plaindre et de l'admirer. Elle dit, à la vérité, au roi : *C'eſt à moi d'obéir ;* mais elle ne dit point, *j'obéirai.* Le ſpectateur ſent bien pourtant qu'elle obéira ; et c'eſt en cela, ce me ſemble, que conſiſte la beauté du dénouement.

v. 68.

Laiſſe faire le temps, ta vaillance et ton roi.

Ce dernier vers, à mon avis, ſert à juſtifier *Corneille.* Comment pouvait-on dire que *Chimène* était une fille dénaturée, quand le roi lui-même n'eſpère rien pour *Rodrigue* que du temps, de ſa protection, et de la valeur de ce héros ?

REMARQUES

SUR

LES OBSERVATIONS

DE

M. DE SCUDERI,

Gouverneur de Notre-Dame de la Garde, ſur le Cid.

Page 237 de l'in-4°. *Je conjure les honnêtes gens... de ne condamner pas ſans les ouïr, les Sophonisbes, les Céſars*, &c. La Sophonisbe de *Mairet*, qui ne vaut rien du tout, était bonne pour le temps : elle eſt de 1633.

Le Céſar, qui ne vaut pas mieux, était de *Scudéri*. Il fut joué en 1636.

La Cléopâtre de *Benſerade* eſt auſſi de 1636. Il n'y a guère de pièce plus plate.

Rotrou eſt l'auteur d'Hercule, pièce remplie de vaines déclamations.

La Mariamne de *Triſtan*, jouée la même année que le Cid, conſerva cent ans ſa réputation, et l'a perdue ſans retour. Comment une mauvaiſe pièce peut-elle durer cent ans ? c'eſt qu'il y a du naturel.

Cléomédon de *du Ryer* fut jouée en 1636. On donnait alors trois ou quatre pièces nouvelles tous les ans. Le public était affamé de ſpectacle ; on n'avait ni opéra, ni la farce qu'on a nommée *italienne*.

P. 238. *Je me contentais de connaître l'erreur ſans la réfuter, et la vérité ſans m'en rendre l'évangéliſte*, &c.

Le mot d'*évangéliſte* eſt bien ſingulier en cet endroit.

P. 239. *Je le prie d'en uſer avec la même retenue, s'il me répond, parce que je ne ſaurais dire ni ſouffrir d'injures*, &c. Nous ne ferons aucune réflexion ſur le ſtyle et les rodomontades de M. de *Scudéri :* on en connaît aſſez le ridicule. Ses obſervations fourmillent de fautes contre la langue.

P. 240. *Mais ils vont droit en ſaper les fondemens, afin que toute la maſſe du bâtiment croule et tombe en une même heure*, &c. Il n'eſt pas inutile de remarquer que les cenſures faites avec paſſion ont toutes été mal adroites. C'eſt une grande ſottiſe de ne trouver rien d'eſtimable dans un ennemi eſtimé du public.

P. 241. *Par ainſi je penſe avoir montré bien clairement que le ſujet n'en vaut rien du tout*, &c. Vous verrez que l'académie condamne cette

cenſure ; *et par ainſi* le gouverneur de Notre-Dame de la Garde a fort mal démontré.

P. 242. *Enfin Chimène eſt une parricide.* Non, elle n'eſt point parricide, et il eſt faux qu'elle conſente expreſſément à épouſer un jour *Rodrigue.* Mais que tu es ennuyeux avec ton *Ariſtote !*

P. 244. *Il ne pouvait pas le changer, ni le rendre propre au poëme dramatique. Mais comme une erreur en appelle une autre*, &c. Quelle erreur !

Ibid. *Ce qui, loin d'être bon dans les vingt-quatre heures, ne ſerait pas ſupportable dans les vingt-quatre ans*, &c. Mais que cet agréable ami faſſe réflexion que la défaite des Maures, dans les vingt-quatre heures, aplanit tous les obſtacles.

P. 246. *Mais l'auteur du Cid porte bien ſon erreur plus avant, puiſqu'il enferme pluſieurs années dans ſes vingt-quatre heures, et que le mariage de Chimène et la priſe de ces rois maures, qui, dans l'hiſtoire d'Eſpagne, ne ſe fait que deux ou trois ans après la mort de ſon père, ſe fait ici le même jour.*

Il ſuppoſe toujours le mariage de *Chimène* qui ne ſe fait point.

P. 247. *Le ſpectateur n'a-t-il pas raiſon de penſer qu'il va partir un coup de foudre du ciel repréſenté ſur la ſcène, pour châtier cette Danaïde?* &c.

A quel excès d'aveuglement la jalouſie porte un auteur ! Quel autre que *Scudéri* pouvait ſouhaiter que *Chimène* mourût d'un coup de foudre ?

P. 249. *Cet auteur n'aurait point enſeigné la vengeance... Chimène n'aurait pas dit :*

Les accommodemens ne ſont rien en ce point, *&c.*

Voilà bien le langage de l'envie ! *Scudéri* condamne de très-beaux vers que tout le monde ſait par cœur, et ſe condamne lui-même en les répétant.

P. 250. *Je découvre encore des ſentimens plus cruels et plus barbares... C'eſt où cette fille, mais plutôt ce monſtre*, &c. *Scudéri* appelle *Chimène* un monſtre ! Et on s'étonne aujourd'hui des impudentes expreſſions des feſeurs de libelles !

P. 251. *Je ne vis jamais un ſi mauvais phyſionome que le père de Chimène, lorſqu'il dit en parlant de Don Sanche et de Don Rodrigue :*

Jeunes, mais qui ſont lire aiſément dans leurs yeux
L'éclatante vertu de leurs braves aïeux.

Remarquez que dans les mœurs de la chevalerie, et dans tous les romans qui en ont parlé, cette condition n'était point honteuſe. De plus, cette victoire de *Rodrigue* et ſa généroſité ſont de nouveaux motifs qui excuſent la tendreſſe de *Chimène*.

P. 254. *Je parlerais plus clairement de cette divine perſonne, ſi je ne craignais de profaner ſon nom ſacré*, &c. Les plus impudens ſatiriques ſont ſouvent les plus ſots flatteurs. A quel propos louer ici la reine, quand il ne s'agit que des rodomontades du comte de *Gormaz*? Il croyait, par cet artifice, mettre la reine de ſon parti.

P. 256. *Je vois bien, pour parler auſſi des modernes, que dans la belle Mariamne ce diſcours des ſonges... n'était pas abſolument néceſſaire, mais... il y ajoute une beauté merveilleuſe*, &c. La belle Mariamne, dont parle *Scudéri*, eſt un très-mauvais ouvrage, mais très-paſſable pour le temps où il fut compoſé. On joua cette Mariamne de *Triſtan* quelques mois avant le Cid. Voici ce diſcours de *Phérore* qui ajoute une beauté merveilleuſe :

Quelles fortes raiſons apportait ce docteur,
Qui ſoutient que le ſonge eſt toujours un menteur ?
Il diſait que l'humeur qui dans nos corps domine,
A voir certains objets ſouvent nous détermine :
Le flegme humide et froid ſe portant au cerveau,
Y vient repréſenter des brouillards et de l'eau :
La bile ardente et jaune, aux qualités ſubtiles,
N'y dépeint que combats, qu'embraſemens de villes :
Le ſang qui tient de l'air, et répond au printemps,
Rend les moins fortunés en leurs ſonges contens, *&c.*

Ces

Ces vers, ſi déplacés dans une tragédie, ſont une malheureuſe imitation d'un des beaux endroits de *Pétrone*.

Somnia quæ ludunt animos volitantibus umbris.

P. 258. *Cette épouvantable procédure choque directement le ſens commun*, &c. *Scudéri* devait au moins reprocher ce procédé, et non cette procédure, à l'auteur eſpagnol dont *Corneille* imita les beautés et les défauts. Mais il était jaloux de *Corneille*, et non de *Guilain de Caſtro*.

P. 259. *Chimène, par un galimatias qui ne conclut rien, dit qu'elle veut perdre Rodrigue, et qu'elle ſouhaite ne le pouvoir pas*, &c. C'eſt un des beaux vers de l'eſpagnol.

Ibid. *Ce méchant combat de l'honneur et de l'amour*, &c. Ce combat de l'amour et de l'honneur eſt ce qu'on a jamais vu de plus naturel et de plus heureux ſur le théâtre d'Eſpagne.

Ibid. Sous cette caſaque noire
Repoſe paiſiblement
L'auteur d'heureuſe mémoire,
Attendant le jugement.

Il eſt plaiſant de voir *Scudéri* traiter *Corneille* d'homme ſans jugement.

P. 263. *Elle ajoute avec une impudence épouvantable :*

Sorsvainqueurd'uncombatdontChimèneeſtleprix,*&c.*

Ces vers contribuèrent plus qu'aucun autre endroit au ſuccès du cinquième acte.

P. 264. *Elle dit au miſérable Don Sanche tout ce qu'elle devait raiſonnablement dire à l'autre quand il eut tué ſon père*, &c. Quelle pitié ! Quoi ! *Chimène* devait dire à *Rodrigue* qu'il avait pris le comte de *Gormaz* en traître ?

P. 265. *Elle prononce enfin un* oui *ſi criminel*, &c. Elle ne prononce point ce *oui*, elle parle avec beaucoup de décence.

P. 266. *Je commence par le premier vers :*

Entre tous les amans, dont la jeune ferveur.

C'eſt parler français en allemand.

Voyez le jugement de l'académie.

P. 273. *Celui qui n'en eſt que le traducteur a dit :*

Qu'il ne doit qu'à lui ſeul toute ſa renommée.

Voyez l'épître de *Corneille* à *Ariſte*, à la fin de ces remarques ſur le Cid.

REMARQUES

Sur la lettre apologétique, ou réponſe du ſieur P. Corneille aux obſervations du ſieur de Scudéri, ſur le Cid.

Pag. 275. *Il ne vous ſuffit pas que votre libelle me déchire en public*, &c. Les obſervations ſur le Cid.

Ibid. *Bien que je n'aie guère de jugement, ſi l'on s'en rapporte à vous, je n'en ai pas ſi peu que d'offenſer une perſonne de ſi haute condition*, &c. M. le cardinal de *Richelieu*.

Ibid. *Je ne doute ni de votre nobleſſe, ni de votre vaillance*, &c. *Scudéri*, dans une de ſes lettres adreſſées à M. *Corneille*, s'éleva beaucoup au-deſſus de lui par ſa naiſſance et ſa nobleſſe, et fit une eſpèce de défi ou d'appel à M. *Corneille;* ce qui apprêta beaucoup à rire, et donna lieu à pluſieurs pièces qui parurent dans ce temps. Ces pièces ne ſont ni aſſez belles ni aſſez intéreſſantes pour être rapportées ici, outre qu'elles ne regardent en rien la critique ou l'apologie du Cid.

M. de *Scudéri* le prenait d'un ton fort haut, lorſqu'il s'agiſſait de nobleſſe : il était gouverneur de Notre-Dame de la Garde. Voyez

ce qu'en dit le Voyage de MM. *Bachaumont* et *Chapelle*.

P. 275. *Il n'eſt pas queſtion de ſavoir de combien vous êtes plus noble ou plus vaillant que moi, pour juger de combien le Cid eſt meilleur que l'Amant libéral*, &c. L'Amant libéral, tragi-comédie, compoſée par M. de *Scudéri*.

P. 276. *Quand vous m'avez reproché mes vanités, et nommé le comte de Gormaz un capitan de comédie*, &c. Un des acteurs de la tragédie du Cid, dont le caractère eſt extrêmement fier et haut.

Ibid. *Vous ne vous êtes pas ſouvenu que vous avez mis un* A qui lit *au-devant de Ligdamon*, &c. Ligdamon, comédie faite par M. de *Scudéri*, au-devant de laquelle il avait mis une eſpèce de préface qu'il avait intitulée *A qui lit*, dans laquelle il y a une infinité de bravades ridicules et impertinentes.

Cet *A qui lit* répond à la formule italienne *A chi lege*, et n'eſt point une bravade.

P. 277. *Que même j'en ai porté l'original en ſa langue à monſeigneur le cardinal votre maître et le mien*, &c. *Corneille* appelle ici le cardinal de *Richelieu* ſon maître ; il eſt vrai qu'il en recevait une penſion, et on peut le plaindre d'y avoir été réduit ; mais on doit le plaindre

davantage d'avoir appelé ſon maître un autre que le roi.

P. 277. *Il n'a pas tenu à vous que, du premier lieu où beaucoup d'honnêtes gens me placent, je ne ſois deſcendu au-deſſous de Claveret*, &c.

Ces deux ou trois lignes que M. *Corneille* avait miſes dans cette lettre apologétique, lui attirèrent, de la part de *Claveret*, une lettre pleine d'impertinences et de ridicules. Elle fut imprimée et vendue publiquement ; elle eſt ſi mauvaiſe qu'elle ne mérite pas d'être rapportée. Pluſieurs mauvais auteurs, affectionnés à *Claveret*, firent dans ce même temps de méchantes pièces, tant en vers qu'en proſe, qui ne ſervirent qu'à faire éclater davantage le mérite du Cid et de ſon auteur. M. *Corneille* en voulait à *Claveret*, parce qu'il avait diſtribué une pièce, intitulée *l'Auteur du vrai Cid eſpagnol à ſon traducteur français*, dans laquelle on prétendait montrer que le deſſein et le meilleur de la tragédie du Cid avaient été pillés de l'eſpagnol ; et cette pièce, quoique mauvaiſe, avait beaucoup cauſé de chagrin à M. *Corneille*, parce que *Claveret*, avec qui il était ami, avait été celui qui avait fait courir cette pièce.

P. 278. *Vous vous plaignez d'une lettre à Ariſte*, &c. Cette *lettre à Ariſte*, compoſée par M. *P. Corneille*, eſt dans le volume de ſes œuvres diverſes.

P. 278. *Je ne ſuis point homme d'éclairciſſement*, &c. Ceci ſe doit entendre du défi que lui avait fait M. de *Scudéri*.

PREUVES

Des paſſages allégués dans les obſervations ſur le Cid par M. de Scudéri, adreſſées à meſſieurs de l'académie françaiſe, pour ſervir de réponſe à la lettre apologétique de M. Corneille.

P. 283. *On peut voir ce que j'en ai dit dans la traduction qu'en a faite Joſeph Scaliger, ou dans Heinſius*, &c. Ce *Heinſius* était, comme *Scudéri*, un très-mauvais poëte, auteur d'une plate amplification latine, appelée *tragédie*, dont le ſujet eſt le maſſacre de ce qu'on appelle *les innocens*.

Ibid. *Et l'on verra que la réponſe de M. Corneille eſt auſſi faible que ſes injures*, &c. Mais n'eſt-ce pas *Scudéri* qui le premier a dit des injures? Et n'eſt-ce pas la méthode de tous ces barbouilleurs de papier, comme les *Fréron*, les *Guyon* et autres malheureux de cette eſpèce, qui attaquent inſolemment ce qu'on eſtime, et qui enſuite ſe plaignent qu'on ſe moque d'eux?

REMARQUES

Sur la lettre de M. de Scudéri à l'académie françaiſe.

Pag. 284. *J'AI trop accoutumé de paraître parmi les perſonnes de qualité pour vouloir me cacher.* Ce *Scudéri* eſt un modeſte perſonnage !

P. 285. *Mondori, la Villiers, n'étant pas dans le livre comme ſur le théâtre, le Cid imprimé n'était plus le Cid que l'on a cru voir.*

Mondori, la Villiers, célèbres comédiens du temps des premières repréſentations du Cid, auxquels M. de *Scudéri* prétend attribuer le ſuccès de cette pièce.

Ibid. *L'ingratitude qu'il a fait paraître pour vous, en diſant qu'*il ne doit qu'à lui ſeul toute ſa renommée, &c. Vers que M. *Corneille* avait mis dans une pièce, intitulée *Excuſe à Ariſte*, et qui lui attira un très-grand nombre d'ennemis qui écrivirent contre lui. Cette pièce eſt dans le volume de ſes œuvres diverſes, et on l'a réimprimée ici à la ſuite des *Remarques ſur les ſentimens de l'académie françaiſe.*

P. 286. *Qu'il voie et qu'il vainque, s'il peut; ſoit qu'il m'attaque en ſoldat, ſoit qu'il m'attaque en écrivain, il verra que je ſais me défendre de bonne grâce... et qu'il aura beſoin de toutes ſes forces.* Rodomontade de M. de *Scudéri.*

REMARQUES

Sur les ſentimens de l'académie françaiſe ſur la tragi-comédie du Cid.

Pag. 288. CE jugement de l'académie fut rédigé par *Chapelain ;* il eſt écrit tout entier de ſa main, et l'original eſt à la bibliothéque du roi.

P. 293. *Il n'eſt pas croyable qu'un plaiſir puiſſe être contraire au bon ſens, ſi ce n'eſt le plaiſir de quelque goût dépravé, comme eſt celui qui fait aimer les aigreurs et les amertumes*, &c. Le goût des aigres et des amers n'eſt pas contraire au bon ſens, mais au goût général.

Ibid. *Il n'eſt pas queſtion de plaire à ceux qui regardent toutes choſes avec un œil ignorant ou barbare, et qui ne ſeraient pas moins touchés de voir affliger une Clytemneſtre qu'une Pénélope*, &c. Il n'y a perſonne qui puiſſe s'attendrir pour *Clytemneſtre*, quand elle eſt donnée pour la meurtrière de ſon époux : il ne faut pas apporter des exemples qui ne ſont pas dans la nature.

P. 294. *Si quelques pièces régulières donnent peu de ſatisfaction, il ne faut pas croire que ce ſoit la faute des règles, mais bien celle des auteurs,*

dont

dont le ſtérile génie n'a pu fournir à l'art une matière qui fût aſſez riche. On devrait dire une forme aſſez belle.

P. 295. *Car le nœud des pièces de théâtre étant un accident inopiné*, &c. Ce nœud n'eſt pas toujours un accident inopiné, ſouvent il eſt formé par les combats des paſſions. Cette manière eſt la plus heureuſe et la plus difficile.

P. 296. *Tant y a qu'il ſe fait avec ſurpriſe*, &c. *Tant y a* eſt devenu une expreſſion baſſe, et ne l'était point alors.

P. 299. *Car, ni la bienſéance des mœurs d'une fille introduite comme vertueuſe n'y eſt gardée par le poëte, lorſqu'elle ſe réſout à épouſer celui qui a tué ſon père*, &c. Avec le reſpect que j'ai pour l'académie, il me ſemble, comme au public, qu'il n'eſt point du tout contre la vraiſemblance qu'un roi promette pour époux le vengeur de la patrie, à une fille qui, malgré elle, aime éperdument ce héros, ſur-tout ſi l'on conſidère que ſon duel avec le comte de *Gormaz* était en ce temps-là regardé de tout le monde comme l'action d'un brave homme, dont il n'a pu ſe diſpenſer.

P. 300. *Il y aurait eu moins d'inconvéniens dans la diſpoſition du Cid de feindre contre la vérité, ou que le comte ne ſe fût pas trouvé à la fin véritable père de Chimène...* Si le comte n'eût

pas été le père de *Chimène*, c'eſt cela qui eût fait un roman contre la vraiſemblance, et qui eût détruit tout l'intérêt.

P. 300. *Ou que le ſalut du roi et du royaume eût abſolument dépendu de ce mariage*, &c. Cette idée, que le ſalut de l'Etat eût dépendu du mariage de *Chimène*, me paraît très-belle : mais il eût fallu changer toute la conſtruction du poëme.

P. 301. *Ariſtote dit, dans ſa poëtique, que le poëte, pour traiter des choſes avenues, ne ſerait pas eſtimé moins poëte, parce que rien n'empêche que quelques-unes de ces choſes ne ſoient telles qu'il eſt vraiſemblable qu'elles ſoient avenues.* Avec la permiſſion d'*Ariſtote*, le vraiſemblable ne ſuffirait pas. On n'eſt point du tout poëte pour traiter un ſujet vraiſemblable; on ne l'eſt que quand on l'embellit.

P. 303. *Il y a encore eu plus ſujet de le reprendre, pour avoir fait conſentir Chimène à épouſer Rodrigue le jour même qu'il avait tué le comte.* Il ſemble qu'elle épouſe *Rodrigue* le jour même que *Rodrigue* a tué ſon père. Non : elle conſent le jour même à ne plus ſolliciter la mort de *Rodrigue*, et elle laiſſe entendre ſeulement qu'un jour elle pourra obéir au roi en épouſant *Rodrigue*, ſans donner une parole poſitive. Il me ſemble que cet art de *Corneille* méritait les plus grands éloges.

P. 308. *Et la beauté qu'eût produit dans l'ouvrage une ſi belle victoire de l'honneur ſur l'amour, eût été d'autant plus grande, qu'elle eût été plus raiſonnable.* Une choſe aſſez ſingulière, mais très-vraie, c'eſt que ſi *Chimène* avait continué à pourſuivre *Rodrigue* après qu'il a ſauvé Séville, et qu'il a pardonné à *Don Sanche*, cela eût été froid et ridicule. Si jamais on fait une pièce dans ce goût, je réponds de la chute. Les mêmes ſentimens qui charmèrent l'Eſpagne, charmèrent enſuite la France.

P. 309. *Chimène pourſuit lâchement cette mort*, &c. Aujourd'hui on dirait *faiblement.*

Ibid. *En un mot, elle a aſſez d'éclat et de charmes pour avoir fait oublier les règles à ceux qui ne les ſavent guère bien*, &c. Il me ſemble qu'il ne s'agit pas ici des règles, mais des mœurs.

P. 310. *Le comte n'était pas obligé de prévoir que l'un d'eux ſerait aſſez lâche pour vouloir racheter ſa vie, en acceptant la condition de la part de ſon vainqueur*, &c. Je ne crois pas que dans les temps de la chevalerie ce fût une lâcheté : rien n'était plus commun que des chevaliers qui, ayant été déſarmés, allaient porter leurs armes à la maîtreſſe du vainqueur. L'action de *Don Sanche* ne parut point du tout lâche en Eſpagne, où l'on était encore enthouſiaſmé de la chevalerie.

P. 311. *Ses discours sont plutôt des effets de la prévention d'un vieux soldat que des fanfaronneries d'un capitan de farce*, &c. Il faut remarquer que les fanfaronnades de tous les capitans de comédie étaient alors portées à un excès de ridicule si outré, que le comte de *Gormaz*, tout fanfaron qu'il est, paraît modeste en comparaison.

P. 312. *La relation qu'Elvire fait à Chimène est très-succincte : elle est même nécessaire pour faire paraître Chimène*, &c. Donc les comédiens ont eu très-grand tort de retrancher cette scène.

P. 313. *Ayant pu remarquer que Don Sanche est rival de Don Rodrigue en l'amour de Chimène*, &c. On ne dirait point aujourd'hui *rival en l'amour*.

Ibid. *La faute de jugement que l'observateur remarque dans la troisième scène, nous semble bien remarquée*, &c. Il faut, je crois, considérer le temps où se passe l'action ; c'était celui où l'on attachait autant de honte à ne se pas battre en pareil cas qu'à trahir sa patrie, et à faire les actions les plus basses. Il était bien plus déshonorant de ne pas tirer raison d'un affront, que de voler sur le grand chemin ; car, dans ce siècle, presque tous les seigneurs de fief rançonnaient les passans.

Notandi sunt tibi mores.

Ajoutez *tempora*.

P. 320. *Vouloir qu'il y eût... un quatrième parti de ceux qui ne bougeaient d'auprès de la perſonne du roi. Bougeaient* eſt devenu depuis trop familier.

P. 323. *Cela* (la ruſe du roi qui, pour connaître le ſentiment de *Chimène*, lui aſſure que *Rodrigue* a péri dans le combat) *ſe pourrait bien défendre par l'exemple de pluſieurs grands princes.* Oui, pluſieurs grands princes ont pu employer de pareilles feintes, mais elles n'en ſont pas moins puériles au théâtre; elles tiennent beaucoup plus du comique que du tragique.

P. 324. *Quant à l'ordonnance de Fernand, pour le mariage de Chimène avec celui de ſes deux amans qui ſortirait vainqueur du combat, on ne ſaurait nier qu'elle ne ſoit très-inique.* Inique ſans doute, mais très-conforme à l'uſage du temps.

P. 327. *C'eſt un défaut* (d'unité de lieu) *que l'on trouve en la plupart de nos poëmes dramatiques.* C'eſt auſſi ſouvent le défaut des décorateurs et des comédiens. Une action ſe paſſe tantôt dans le veſtibule d'un palais, tantôt dans l'intérieur, ſans bleſſer l'unité de lieu: mais le décorateur bleſſe la vraiſemblance, en ne repréſentant pas ce veſtibule et cet appartement. Ce ſerait un ſoulagement pour l'eſprit et un plaiſir pour les yeux, de changer la ſcène à meſure que les perſonnages ſont ſuppoſés paſſer d'un lieu à un autre dans la même enceinte.

REMARQUES

A l'occaſion des Sentimens de l'académie ſur les vers du Cid.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

VERS. 8.

Elle n'ôte à pas un ni donne l'eſpérance.

Il fallait ni ne donne, *et l'omiſſion de ce* ne *avec la tranſpoſition de* pas un, *qui devait être à la fin, font que la phraſe n'eſt pas françaiſe.*

Peut-être faudrait-il laiſſer plus de liberté à la poëſie, à l'exemple de tous nos voiſins. Ce vers ſerait fort beau :

Je ne vous ai ravi ni donné la couronne.

Il eſt très-français ; *ni n'ai donné* le gâterait.

V. 15.

Don Rodrigue, ſur-tout, n'a trait en ſon viſage,
Qui d'un homme de cœur ne ſoit la haute image.

C'eſt une hyperbole exceſſive de dire que chaque trait d'un viſage ſoit une image, &c.

N'a trait en ſon viſage eſt familier. Mais l'hyperbole n'eſt peut-être pas trop forte ; car il

ſerait très-permis de dire, *tous les traits de ſon viſage annoncent un héros.*

VERS 20.

. . . . . A paſſé pour merveille.

Cette façon de parler a été mal repriſe par l'obſervateur.

A paſſé pour merveille ne ſe dirait pas aujourd'hui, parce que cette expreſſion eſt triviale.

SCENE IV.

v. 33.

Inſtruiſez-le d'exemple.

Cela n'eſt pas français; il fallait dire : inſtruiſez-le par l'exemple de, *&c.*

Inſtruire d'exemple me paraît faire un très-bel effet en poëſie. Cette expreſſion même ſemble y être devenue d'uſage.

Il m'inſtruiſait d'exemple au grand art des héros.

v. 39.

. . . . . Ordonner une armée.

Ce n'eſt pas bien parler français, quelque ſens qu'on lui veuille donner, &c.

Puiſqu'on ne peut rendre ce mot que par périphraſe, il vaut mieux que la périphraſe; il répond à *ordinare;* il eſt plus énergique qu'*arranger*, *diſpoſer.*

VERS 54.

Gagnerait des combats, *&c.*

L'obſervateur a repris cette façon de parler avec quelque fondement, parce qu'on ne ſaurait dire qu'improprement : gagner des combats.

Si on gagne des batailles, pourquoi ne gagnerait-on pas des combats ?

v. 78.

Le premier dont ma race ait vu rougir ſon front.

L'obſervateur a eu raiſon de remarquer qu'on ne peut dire : le front d'une race.

Pourquoi, ſi on anime tout en poëſie, une race ne pourra-t-elle pas rougir ? pourquoi ne lui pas donner un front comme des ſentimens ?

v. 87.

Epargnes-tu mon ſang ?... Mon ame eſt ſatisfaite,
Et mes yeux à ma main reprochent ta défaite.

Il y a contradiction en ces deux vers, de dire en même temps que ſon ame ſoit ſatisfaite et que ſes yeux reprochent à ſa main une défaite honteuſe, &c.

Y a-t-il contradiction ? Je ſuis ſatisfait, je ſuis vengé ; mais je l'ai été trop aiſément.

SCENE V.

VERS 11.

Nouvelle dignité fatale à mon bonheur,
Faut-il de votre éclat voir triompher le comte ?

Triompher de l'éclat d'une dignité, *ce ſont de belles paroles qui ne ſignifient rien.* N'eſt-il pas permis en poëſie de triompher de l'éclat des grandeurs ?

v. 28.

Qui tombe ſur mon chef, *&c.*

L'obſervateur eſt trop rigoureux de reprendre ce mot qui n'eſt point tant hors d'uſage qu'il le dit. Ce mot a vieilli.

SCENE VI.

v. 18.

Se faire un beau rempart de mille funérailles.

L'obſervateur a bien repris cet endroit, car le mot funérailles *ne ſignifie point des corps morts.*

Funérailles alors ſignifiait *funus*, et n'était pas uniquement attaché à l'idée d'enterrement.

SCENE VII.

VERS 14.

L'un échauffe mon cœur, l'autre retient mon bras.

Echauffer *eſt un verbe trop commun à toutes les deux paſſions*, &c.

Echauffe n'eſt pas mauvais ; *anime* ſerait plus noble. On l'a corrigé ainſi dans quelques éditions.

V. 32.

Je dois à ma maîtreſſe auſſi-bien qu'à mon père.

Je dois *eſt trop vague*, &c.

L'uſage s'eſt depuis déclaré pour *Corneille*. On dit très-bien :

Je dois à la nature encor plus qu'à l'amour.

V. 49.

Allons, mon bras. . .

L'obſervateur devait plutôt reprendre : allons, mon bras, *qu'*allons, mon ame.

Une ame va-t-elle mieux qu'un bras ?

ACTE SECOND.

SCENE II.

VERS 3.

Sais-tu que ce vieillard fut la même vertu,
La vaillance et l'honneur de ſon temps; le ſais-tu ?

Le comte répond : peut-être; *mais c'eſt mal répondu*, &c.

Cette faute eſt de l'eſpagnol.

v. 5.

. . . . Cette ardeur que dans les yeux je porte,
Sais-tu que c'eſt ſon ſang ?

Une ardeur ne peut être appelée ſang par métaphore ni autrement.

Si un homme pouvait dire de lui qu'il a de l'ardeur dans les yeux, y aurait-il une faute à dire que cette ardeur vient de ſon père, que c'eſt le ſang de ſon père ? N'eſt-ce pas le ſang qui, plus ou moins animé, rend les yeux vifs ou éteints ?

v. 6.

A quatre pas d'ici je te le fais ſavoir.

Après avoir dit ces mots, le grand diſcours qui ſuit juſqu'à la fin de la ſcène devient hors de ſaiſon.

Cependant on entend les vers ſuivans avec plaiſir : et *la valeur n'attend pas le nombre des années*, eſt devenu un proverbe.

SCENE III.

VERS 26.

Les affronts à l'honneur ne ſe réparent point.

On dit bien faire affront à quelqu'un, *mais non pas* faire affront à l'honneur de quelqu'un.

Cette cenſure détruirait toute poëſie; on dit très-bien, *il outrage mon amour*, *ma gloire*.

V. 45.

. . . . . Quel comble à mon ennui !

Cette phraſe n'eſt pas françaiſe.

On dit, *c'eſt le comble de ma douleur*, *de ma joie* : ſi ces tours n'étaient pas admis, il ne faudrait plus faire de vers.

SCENE V.

V. 16.

Vous laiſſez cheoir ainſi ce glorieux courage.

Contre l'opinion de l'obſervateur, *ce mot de* cheoir *n'eſt pas ſi fort impropre en ce lieu qu'il ne ſe puiſſe ſupporter*, &c.

Cheoir n'eſt plus d'uſage.

VERS 36.

. . . . . Et ſes nobles journées
Porter delà les mers ſes hautes deſtinées.

L'obſervateur a bien repris ſes nobles journées ; *car on ne dit point* les journées d'un homme *pour exprimer les combats qu'il a faits.*

On diſait alors *les journées d'un homme ;* et il en eſt reſté cette façon de parler triviale : *il a tant fait par ſes journées ;* mais c'eſt dans le ſtyle comique.

V. 38.

. . . . . Arborer ſes lauriers,

eſt bien repris par l'obſervateur, parce qu'on ne peut pas dire arborer un arbre, *&c.*

Arborer ſes lauriers ne veut pas dire, *mettre des lauriers en terre pour les faire croître, planter des lauriers :* mais, comme on coupait des branches de laurier en l'honneur des vainqueurs, c'était les arborer que de les porter en triomphe, les montrer de loin comme s'ils étaient des arbres véritables. Ces figures ne ſont-elles pas permiſes dans la poëſie ?

SCENE VI.

VERS 3.

Je l'ai de votre part long-temps entretenu.

On dit bien, je lui ai parlé de votre part; . . . *mais on ne peut pas dire*, je l'ai entretenu de votre part.

Je ne crois pas qu'on puiſſe trouver la moindre faute dans ce vers.

V. 18.

On l'a pris tout bouillant encor de ſa querelle.

On ne peut pas dire : bouillant d'une querelle *comme on dit* bouillant de colère.

Tout bouillant encor de ſa querelle, me ſemble très-poëtique, très-énergique et très-bon.

V. 31.

Il trouve en ſon devoir un peu trop de rigueur,
Et vous obéirait s'il avait moins de cœur.

Don Sanche péche fort contre le jugement, d'oſer dire au roi que le comte trouve trop de rigueur à lui rendre le reſpect qu'il lui doit, et encore plus quand il ajoute qu'il y aurait de la lâcheté à lui obéir.

Qu'on faſſe attention aux mœurs de ce temps-là, à la fierté des ſeigneurs, au peu de pouvoir des rois, et on verra que ceux qui rédigèrent ces remarques avaient une autre

idée de la puiſſance royale que les guerriers du treizième ſiècle.

VERS *pénultième.*

A quelques ſentimens que ſon orgueil m'oblige,
Sa perte m'affaiblit et ſon trépas m'afflige.

Toutes les parties de ce raiſonnement ſont mal rangées ; il fallait dire : à quelque reſſentiment que ſon orgueil m'ait obligé, ſon trépas m'afflige à cauſe que ſa perte m'affaiblit.

M'oblige ne peut-il pas très-bien être ſubſtitué à *m'ait obligé? A cauſe que* ferait tout languir ; et le roi peut très-bien s'affliger de la perte d'un homme qui a ſervi long-temps, ſans même ſonger qu'il pouvait ſervir encore. Ce ſentiment eſt bien plus noble.

SCENE VII.

v. 38.

Par cette triſte bouche elle empruntait ma voix.

Chimène paraît trop ſubtile en tout cet endroit pour une affligée.

Ce défaut eſt de l'eſpagnol ; et, en effet, ces ſubtilités, ces recherches d'eſprit, ces déclamations refroidiſſent beaucoup le ſentiment.

VERS 59.

Moi dont les longs travaux ont acquis tant de gloire,
Moi que jadis par-tout a ſuivi la victoire.

Don Diegue devait exprimer ſes ſentimens devant ſon roi avec plus de modeſtie.

Oui dans nos mœurs, oui dans les règles de nos cours, mais non dans les temps de la chevalerie.

V. 81.

Du crime glorieux qui cauſe nos débats,
Sire, j'en ſuis la tête, il n'en eſt que le bras.

On peut bien donner une tête et des bras à quelques corps figurés, comme, par exemple, à une armée, mais non pas à des actions, &c.

Cette faute eſt de l'eſpagnol.

V. 94.

Il eſt juſte, grand Roi, qu'un meurtrier périſſe.

Ce mot de meurtrier *qu'il répète ſouvent, le feſant de trois ſyllabes, n'eſt que de deux.*

Meurtrier, *ſanglier*, &c. ſont de trois ſyllabes. Ce ſerait faire une contraction très-vicieuſe, et prononcer *ſangler*, *meurtrer*, que de réduire ces trois ſyllabes très-diſtinctes à deux.

ACTE

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

VERS 8.

ELVIRE.

Mais chercher ton asile en la maison du mort ;
Jamais un meurtrier en fit-il son refuge ?

RODRIGUE.

Jamais un meurtrier s'offrit-il à son juge ?

Soit que Rodrigue veuille consentir au sens d'Elvire, soit qu'il y veuille contrarier, il y a grande obscurité en ce vers, &c.

Y contrarier. Ce verbe ne se dit plus avec le datif ; on dit *contrarier une opinion*, *s'y opposer*, *la contredire*, &c.

SCENE II.

v. 6.

Employez mon épée à punir le coupable.

La bienséance eût été mieux observée s'il se fût mis en devoir de venger Chimène sans lui en demander la permission.

Point du tout ; ce n'était pas l'usage de la chevalerie ; il fallait qu'un champion fût avoué

par sa dame : et de plus, *Don Sanche* ne devait pas s'exposer à déplaire à sa maîtresse, s'il était vainqueur d'un homme que *Chimène* eût encore aimé.

SCENE III.

VERS 39.

Quoi, j'aurai vu mourir mon père entre mes bras!

Elle avait dit auparavant qu'il était mort quand elle arriva sur le lieu.

Le comte venait d'expirer quand *Chimène* a été témoin de ce spectacle. Elle est très-bien fondée à dire, *je l'ai vu mourir entre mes bras.* Ce n'est pas assurément une hyperbole trop forte, c'est le langage de la douleur.

SCENE IV.

V. 58.

Je ne puis te blâmer d'avoir fui l'infamie.

Fui *est de deux syllabes.*

Fui est d'une syllabe, comme *lui*, *bruit*, *cuit.*

V. 75.

Mais il me faut te perdre après l'avoir perdu ;
Et pour mieux tourmenter mon esprit éperdu, *&c.*

Perdu *et* éperdu *ne peuvent rimer, à cause que l'un est le simple et l'autre le composé.*

Perdu et *éperdu* ſignifiant deux choſes abſolument différentes, laiſſons aux poëtes la liberté de faire rimer ces mots. Il n'y a pas aſſez de rimes dans le genre noble pour en diminuer encore le nombre.

VERS 115.

Va, je ne te hais point. — Tu le dois. — Je ne puis.

Ces termes, tu le dois, *ſont équivoques*, &c.

Non aſſurément, ils ne ſont point équivoques ; le ſens eſt ſi clair qu'il eſt impoſſible de s'y méprendre ; et ſi c'eſt une licence en poëſie, c'eſt une très-belle licence.

SCENE VI.

v. 35.

L'amour n'eſt qu'un plaiſir et l'honneur un devoir.

Il fallait dire, l'amour n'eſt qu'un plaiſir, l'honneur eſt un devoir, *&c.*

C'eſt encore ici la même obſervation ; il y a peut-être un léger défaut de grammaire : mais la force, la vérité, la clarté du ſens font diſparaître ce défaut.

v. 38.

Et vous m'oſez pouſſer à la honte du change !

Ce n'eſt point bien parler que de dire : Vous me conſeillez de changer ; *on ne dit point* pouſſer à la honte.

Le mot de *pouſſer* n'eſt pas noble, mais il ſerait beau de dire : *Vous me forcez à la honte, vous m'entraînez dans la honte.*

VERS 53.

La cour eſt en déſordre et le peuple en alarmes.

Il fallait dire en alarme *au ſingulier.*

On dit mieux en *alarmes* au pluriel qu'au ſingulier en poëſie.

ACTE QUATRIEME.

SCENE III.

V. 18.

Qu'il devienne l'effroi de Grenade et Tolède.

Il fallait répéter le de, *et dire* de Grenade et de Tolède.

Il y a bien des occaſions où le poëte eſt obligé de ſupprimer ce *de.*

V. 41.

. . . . . Leur brigade était prête.

Contre l'avis de l'obſervateur, le mot de brigade *ſe peut prendre pour un plus grand nombre que de cinq cents . . . et quelquefois on peut appeler* brigade *la moitié d'une armée.*

La moitié d'une armée, un gros détachement même n'eſt point appelé *brigade ;* et ce mot *brigade* n'eſt plus d'uſage en poëſie.

VERS 55.

J'en cache les deux tiers auſſitôt qu'arrivés.

Cette façon de parler n'eſt pas françaiſe ; il fallait dire, auſſitôt qu'ils furent arrivés, *&c.*

Auſſitôt qu'arrivés eſt bien plus fort, plus énergique, plus beau en poëſie que cette expreſſion auſſi languiſſante que régulière, *auſſitôt qu'ils furent arrivés.*

SCENE IV.

V. *dernier.*

Contrefaites le triſte.

L'obſervateur n'a pas eu raiſon de reprendre cette façon de parler qui eſt en uſage ; mais il eſt vrai qu'elle eſt baſſe dans la bouche d'un roi.

Elle eſt baſſe dans la bouche de tout perſonnage tragique.

SCENE V.

VERS 3.

Si de nos ennemis Rodrigue a le deſſus,
Il eſt mort à nos yeux des coups qu'il a reçus.

Quand un homme eſt mort, *on ne peut dire qu'*il a le deſſus *des ennemis*, *mais bien* il a eu.

On peut encore obſerver qu'*avoir le deſſus des ennemis*, eſt une expreſſion trop populaire.

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

VERS 5.

Mon amour vous le doit, et mon cœur qui ſoupire
N'oſe, ſans votre aveu, ſortir de votre empire.

Cette expreſſion, qui ſoupire, *eſt imparfaite : il fallait dire* qui ſoupire pour vous ; *et, par le ſecond vers, il ſemble qu'il demande plutôt permiſſion de changer d'amour que de mourir.*

On pourrait dire encore qu'un cœur, qui n'oſe ſortir du monde et de l'empire de ſa maîtreſſe ſans l'ordre de la dame, eſt une idée romaneſque qui éteint, dans cet endroit, la chaleur de la paſſion, et que tout ce qui eſt guindé, recherché, affecté, eſt froid.

SCENE III.

VERS 24.

Que ce jeune ſeigneur endoſſe le harnois.

L'obſervateur ne devait pas reprendre cette phraſe qui n'eſt point hors d'uſage, &c.

On endoſſait effectivement alors le harnois. Les chevaliers portaient cinquante livres de fer au moins. Cette mode ayant fini, *endoſſer le harnois* a ceſſé d'être en uſage. *Boileau* a dit, *dormir en plein champ le harnois ſur le dos ;* mais c'eſt dans une ſatire.

V. 27.

Un tel choix et ſi prompt vous doit bien faire voir
Qu'elle cherche un combat qui force ſon devoir,
Et, livrant à Rodrigue une victoire aiſée,
Puiſſe l'autoriſer à paraître apaiſée.

Ce dernier vers ne ſignifie pas bien puiſſe lui donner lieu de s'apaiſer, ſans qu'il y aille de ſon honneur.

Cette critique paraît trop ſévère. Il me ſemble que l'auteur dit ce qu'on lui reproche de n'avoir pas dit.

SCENE V.

VERS 1.

Madame, à vos genoux j'apporte cette épée.

On peut bien apporter une épée aux pieds de quelqu'un ; *mais non pas* aux genoux.

On apporte aux genoux comme aux pieds.

Conclusion des sentimens de l'académie sur le Cid.

Le cinquième article des observations (de Scudéri) comprend les larcins de l'auteur qui sont ponctuellement ceux que l'observateur a remarqués.

Le mot *larcins* est dur. Traduire les beautés d'un ouvrage étranger, enrichir sa patrie et l'avouer, est-ce-là un larcin ?

Il n'a pas laissé de faire éclater en beaucoup d'endroits de si beaux sentimens et de si belles paroles, qu'il a en quelque sorte imité le ciel qui, en la dispensation de ses grâces, donne indifféremment la beauté du corps aux méchantes ames et aux bonnes.

Cette imitation du ciel fait voir qu'on était éloigné de la véritable éloquence, et qu'on cherchait de l'esprit à quelque prix que ce fût.

Néanmoins la naïveté et la véhémence de ses passions, la force et la délicatesse de plusieurs de ses pensées, et cet agrément inexplicable qui se mêle

dans

dans tous ſes défauts, lui ont acquis un rang conſidérable entre les poëmes français de ce genre, &c.

Ces dernières lignes ſont un aveu aſſez fort du mérite du Cid ; on en doit conclure que les beautés y ſurpaſſent les défauts, et que, par le jugement de l'académie, *Scudéri* eſt beaucoup plus condamné que *Corneille*.

Fin des remarques ſur les Sentimens de l'académie françaiſe.

N. B. Les deux pièces de vers imprimées à la ſuite des Sentimens de l'académie, dans l'édition commentée, ne ſe trouvant pas dans quelques éditions du théâtre de *Corneille*, on a cru devoir les donner ici en entier avec les remarques au bas des pages.

EXCUSE
A ARISTE. (*a*)

Ce n'eſt donc pas aſſez ; et de la part des muſes,
Ariſte, c'eſt en vers qu'il vous faut des excuſes ;
Et la mienne pour vous n'en plaint pas la façon ;
Cent vers lui coûtent moins que deux mots de chanſon ;
Son feu ne peut agir quand il faut qu'il s'explique
Sur les fantaſques airs d'un rêveur de muſique,
Et que, pour donner lieu de paraître à ſa voix,
De ſa bizarre quinte il ſe faſſe des lois ;
Qu'il ait ſur chaque ton ſes rimes ajuſtées,
Sur chaque tremblement ſes ſyllabes comptées,
Et qu'une faible pointe à la fin d'un couplet,
En dépit de Phébus donne à l'art un ſoufflet :
Enfin cette priſon déplaît à ſon génie :
Il ne peut rendre hommage à cette tyrannie ;
Il ne ſe leurre point d'animer de beaux chants,
Et veut pour ſe produire avoir la clef des champs.
C'eſt lorſqu'il court d'haleine, et qu'en pleine carrière,
Quittant ſouvent la terre, en quittant la barrière,

(*a*) Voici cette épître de *Corneille* qu'on prétend qui lui attira tant d'ennemis ; mais il eſt très-vraiſemblable que le ſuccès du Cid lui en fit bien davantage : elle paraît écrite entièrement dans le goût et dans le ſtyle de *Régnier*, ſans grâces, ſans fineſſe, ſans élégance, ſans imagination ; mais on y voit de la facilité et de la naïveté.

Puis d'un vol élevé ſe cachant dans les cieux,
Il rit du déſeſpoir de tous ſes envieux.
Ce trait eſt un peu vain, Ariſte, je l'avoue;
Mais faut-il s'étonner d'un poëte qui ſe loue? (*b*)
Le Parnaſſe, autrefois dans la France adoré,
Feſait pour ſes mignons un autre âge doré:
Notre fortune enflait du prix de nos caprices,
Et c'était une banque à de bons bénéfices;
Mais elle eſt épuiſée, et les vers à préſent
Aux meilleurs du métier n'apportent que du vent;
Chacun s'en donne à l'aiſe, et ſouvent ſe diſpenſe
A prendre par ſes mains toute ſa récompenſe.
Nous nous aimons un peu, c'eſt notre faible à tous;
Le prix que nous valons, qui le ſait mieux que nous?
Et puis la mode en eſt, et la cour l'autoriſe.
Nous parlons de nous-même avec toute franchiſe;
La fauſſe humilité ne met plus en crédit.
Je ſais ce que je vaux, et crois ce qu'on m'en dit.
Pour me faire admirer, je ne fais point de ligue:
J'ai peu de voix pour moi, mais je les ai ſans brigue;

(*b*) *Mais faut-il s'étonner d'un poëte qui ſe loue?*

Les mots *poëte*, *ouate*, étaient alors de deux ſyllabes en vers. *Boileau*, qui a beaucoup ſervi à fixer la langue, a mis trois ſyllabes à tous les mots de cette eſpèce.

Si ſon aſtre en naiſſant ne l'a formé poëte.
. . . . . .
Où ſur l'ouate molle éclate le tabis.

Et mon ambition, pour faire plus de bruit,
Ne les va point quêter de réduit en réduit ; (*c*)
Mon travail ſans appui monte ſur le théâtre ;
Chacun en liberté l'y blâme ou l'idolâtre.
Là, ſans que mes amis prêchent leurs ſentimens,
J'arrache quelquefois leurs applaudiſſemens ;
Là, content du ſuccès que le mérite donne,
Par d'illuſtres avis je n'éblouis perſonne ;
Je ſatisfais enſemble et peuple et courtiſans ;
Et mes vers en tous lieux ſont mes ſeuls partiſans :
Par leur ſeule beauté ma plume eſt eſtimée : (*d*)
Je ne dois qu'à moi ſeul toute ma renommée ;
Et penſe toutefois n'avoir point de rival
A qui je faſſe tort en le traitant d'égal.
Mais inſenſiblement je donne ici le change ;
Et mon eſprit s'égare en ſa propre louange :

(*c*) *Ne les va point quêter de réduit en réduit.*

Ce vers déſigne tous ſes rivaux qui cherchaient à ſe faire des protecteurs et des partiſans, et cet endroit les ſouleva tous.

(*d*) *Par leur ſeule beauté ma plume eſt eſtimée :*
Je ne dois qu'à moi ſeul toute ma renommée.

Ces vers étaient d'autant plus révoltans, qu'il n'avait fait encore aucun de ces ouvrages qui ont rendu ſon nom immortel. Il n'était connu que par ſes premières comédies et par ſa tragédie de Médée, pièces qui ſeraient ignorées aujourd'hui, ſi elles n'avaient été ſoutenues depuis par ſes belles tragédies. Il n'eſt pas permis d'ailleurs de parler ainſi de ſoi-même. On pardonnera toujours à un homme célèbre de ſe moquer de ſes ennemis, et de les rendre ridicules ; mais ſes propres amis ne lui pardonneront jamais de ſe louer.

Sa douceur me ſéduit, je m'en laiſſe abuſer,
Et me vante moi-même au lieu de m'excuſer.
Revenons aux chanſons que l'amitié demande.
J'ai brûlé fort long-temps d'une amour aſſez grande, (*e*)
Et que juſqu'au tombeau je dois bien eſtimer,
Puiſque ce fut par-là que j'appris à rimer.
Mon bonheur commença quand mon ame fut priſe.
Je gagnai de la gloire en perdant ma franchiſe.
Charmé de deux beaux yeux, mon vers charma la cour;
Et ce que j'ai de nom je le dois à l'amour.
J'adorai donc Philis, et la ſecrète eſtime
Que ce divin eſprit feſait de notre rime,
Me fit devenir poëte auſſitôt qu'amoureux;
Elle eut mes premiers vers, elle eut mes premiers feux,
Et bien que maintenant cette belle inhumaine
Traite mon ſouvenir avec un peu de haine,
Je me trouve toujours en état de l'aimer;
Je me ſens tout ému quand je l'entends nommer;

(*e*) *J'ai brûlé fort long-temps d'une amour aſſez grande.*

Il avait aimé très-paſſionnément une dame de Rouen, nommée madame *Dupont*, femme d'un maître des comptes de la même ville, qui était parfaitement belle, qu'il avait connue toute petite fille pendant qu'il étudiait à Rouen au collége des jéſuites, et pour qui il fit pluſieurs petites pièces de galanterie qu'il n'a jamais voulu rendre publiques, quelques inſtances que lui aient fait ſes amis. Il les brûla lui-même environ deux ans avant ſa mort. Il lui communiquait la plupart de ſes pièces avant de les mettre au jour; et, comme elle avait beaucoup d'eſprit, elle les critiquait fort judicieuſement; en ſorte que M. *Corneille* a dit pluſieurs fois qu'il lui était redevable de pluſieurs endroits de ſes premières pièces. *Note ancienne qui ſe trouve dans les éditions de Corneille.*

Et par le doux effet d'une prompte tendreſſe,
Mon cœur ſans mon aveu reconnaît ſa maîtreſſe.
Après beaucoup de vœux et de ſoumiſſions,
Un malheur rompt le cours de nos affections ;
Mais toute mon amour en elle conſommée,
Je ne vois rien d'aimable après l'avoir aimée :
Auſſi n'aimé-je plus, et nul objet vainqueur
N'a poſſédé depuis ma veine ni mon cœur.
Vous le dirai-je, ami ? tant qu'ont duré nos flammes,
Ma muſe également chatouillait nos deux ames :
Elle avait ſur la mienne un abſolu pouvoir ;
J'aimais à le décrire, elle à le recevoir.
Une voix raviſſante, ainſi que ſon viſage,
La feſait appeler le phénix de notre âge,
Et ſouvent de ſa part je me ſuis vu preſſer
Pour avoir de ma main de quoi mieux l'exercer.
Jugez vous-même, Ariſte, à cette douce amorce,
Si mon génie était pour épargner ſa force :
Cependant mon amour, le père de mes vers,
Le fils du plus bel œil qui fût en l'univers,
A qui déſobéir c'était pour moi des crimes,
Jamais en ſa faveur n'en put tirer deux rimes ;
Tant mon eſprit alors contre moi révolté,
En haine des chanſons ſemblait m'avoir quitté ;
Tant ma veine ſe trouve aux airs mal aſſortie,
Tant avec la muſique elle a d'antipathie ;
Tant alors de bon cœur elle renonce au jour :
Et l'amitié voudrait ce que n'a pu l'amour !

N'y penſez plus, Ariſte ; une telle injuſtice
Expoſerait ma muſe à ſon plus grand ſupplice.
Laiſſe-la toujours libre agir ſuivant ſon choix,
Céder à ſon caprice, et s'en faire des lois.

RONDEAU. (*a*)

Qu'il faſſe mieux, ce jeune jouvencel,
A qui le Cid donne tant de martel,
Que d'entaſſer injure ſur injure,
Rimer de rage une lourde impoſture,
Et ſe cacher ainſi qu'un criminel. (*b*)
Chacun connaît ſon jaloux naturel,
Le montre au doigt comme un fou ſolennel,
Et ne croit pas en ſa bonne écriture
Qu'il faſſe mieux.
Paris entier ayant vu ſon cartel
L'envoie au diable et ſa muſe au bordel. (*c*)

(*a*) Ce rondeau fut fait par *Corneille*, en 1637, dans le temps du différent qu'il eut avec *Scudéri*, au ſujet des Obſervations ſur le Cid.

(*b*) *Scudéri* n'avait pas d'abord mis ſon nom à ſes Obſervations ſur le Cid. Il en fut fait deux éditions, ſans qu'on sût de quelle part elles venaient. Cela ſe découvrit néanmoins, et les brouilla enſemble.

(*c*) Ce terme groſſier n'eſt pas tolérable ; mais *Régnier* et beaucoup d'autres l'avaient employé ſans ſcrupule. *Boileau* même, dans le ſiècle des bienſéances, en 1674, ſouilla ſon chef-d'œuvre de l'art poëtique par ces deux vers, dans leſquels il caractériſait *Régnier*.

Moi, j'ai pitié des peines qu'il endure,
Et comme ami je le prie et conjure,
S'il veut ternir un ouvrage immortel,
Qu'il faſſe mieux.

Heureux ſi, moins hardi dans ſes vers pleins de ſel,
Il n'eût jamais mené les Muſes au bordel!

Ce fut le judicieux *Arnaud* qui l'obligea de réformer ces deux vers, où l'auteur tombait dans le défaut qu'il reprochait à *Régnier*.

Boileau ſubſtitua ces deux vers excellens :

Heureux ſi ſes diſcours, craints du chaſte lecteur,
Ne ſe ſentaient des lieux que fréquentait l'auteur!

Il eût été à ſouhaiter que *Corneille* eût trouvé un *Arnaud*; il lui eût fait ſupprimer ſon rondeau tout entier, qui eſt trop indigne de l'auteur du Cid.

AVERTISSEMENT

DU COMMENTATEUR

SUR LA TRAGEDIE DE CINNA.

Ce n'eſt pas ici une pièce telle que les Horaces : on voit bien le même pinceau, mais l'ordonnance du tableau eſt très-ſupérieure. Il n'y a point de double action : ce ne ſont point des intérêts indépendans les uns des autres, des actes ajoutés à des actes ; c'eſt toujours la même intrigue. Les trois unités ſont auſſi parfaitement obſervées qu'elles puiſſent l'être, ſans que l'action ſoit gênée, ſans que l'auteur paraiſſe faire le moindre effort. Il y a toujours de l'art, et l'art s'y montre rarement à découvert.

On donne ici (dans l'édition publiée par M. de *Voltaire*) ce chef-d'œuvre du grand *Corneille* tel qu'il le fit imprimer, avec le chapitre de *Sénèque* le philoſophe dont il tira ſon ſujet, (ainſi qu'il avait publié le Cid avec les vers eſpagnols qu'il traduiſit.) On y ajoute ſon épître dédicatoire à *Montauron*, tréſorier de l'épargne, et la lettre du célèbre *Balzac*.

EPITRE DEDICATOIRE

A MONSIEUR

DE MONTAURON.

(*Page 368 de l'in-4°, tome premier.*)

MONSIEUR,

Je vous préſente un tableau d'une des plus belles actions d'*Auguſte*. Ce monarque était tout généreux, et ſa généroſité n'a jamais paru avec tant d'éclat que dans les effets de ſa clémence et de ſa *libéralité*. Ces deux rares vertus lui étaient ſi naturelles, et ſi inſéparables en lui, qu'il ſemble qu'en cette hiſtoire, que j'ai miſe ſur notre théâtre, elles ſe ſoient tour à tour entre-produites dans ſon ame. Il avait été ſi *libéral* envers *Cinna*, que ſa conjuration ayant fait voir une ingratitude extraordinaire, il eut beſoin d'un extraordinaire effort de clémence pour lui pardonner ; et le pardon qu'il lui donna fut la ſource des nouveaux bienfaits dont il lui fut prodigue, pour vaincre tout-à-fait cet eſprit qui n'avait pu être gagné par les premiers ; de ſorte qu'il eſt vrai de dire

qu'il eût été moins clément envers lui, s'il eût été moins *libéral*, et qu'il eût été moins *libéral*, s'il eût été moins clément. Cela étant, ne puis-je pas avec juſtice donner le portrait de l'une de ces héroïques vertus à celui qui poſsède l'autre en un ſi haut degré ; puiſque, dans cette action, ce grand prince les a ſi bien attachées, et comme unies l'une à l'autre, qu'elles ont été tout enſemble la cauſe et l'effet l'une de l'autre? Je le puis certes d'autant plus juſtement, que je vois votre généroſité, comme voulant imiter ce grand empereur (*a*), prendre plaiſir à s'étendre ſur les gens de lettres, en un temps où beaucoup penſent avoir trop récompenſé leurs travaux, quand ils les ont honorés d'une louange ſtérile. Vous avez traité quelques-unes de nos muſes avec tant de magnanimité, qu'en elles vous avez obligé toutes les autres ; de ſorte qu'il n'en

(*a*) Voilà une étrange lettre, et pour le ſtyle et pour les ſentimens. On n'y reconnaît point *la main qui crayonna l'ame du grand Pompée, et l'eſprit de Cinna.* Celui qui feſait des vers ſi ſublimes n'eſt plus le même en proſe. On ne peut s'empêcher de plaindre *Corneille*, et ſon ſiècle, et les beaux arts, quand on voit ce grand homme, négligé à la cour, comparer le ſieur de *Montauron* à l'empereur *Auguſte*. Si pourtant la reconnaiſſance arracha ce ſingulier hommage, il faut encore plus en louer *Corneille* que l'en blâmer ; mais on peut toujours l'en plaindre.

eſt point qui ne vous en doive un remercîment. Trouvez bon, Monſieur, que je m'acquitte de celui que je reconnais vous en devoir, par le préſent que je vous fais de ce poëme, que j'ai choiſi comme le plus durable des miens, pour apprendre plus long-temps à ceux qui le liront, que le *généreux* M. de *Montauron*, par une *libéralité* inouie en ce ſiècle, s'eſt rendu toutes les muſes redevables ; et que je prends tant de part aux bienfaits dont vous avez ſurpris quelques-unes d'elles, que je m'en dirai toute ma vie,

MONSIEUR,

votre très-humble et très-obligé ſerviteur,

CORNEILLE.

EXTRAIT

Du livre de Sénèque le philoſophe, dont le ſujet de Cinna eſt tiré. (*Page 370, édition in-4°.*)

Seneca, lib. 1. de clementiâ, cap. 9. (*a*)

DIVUS Auguſtus mitis fuit princeps, ſi quis illum à principatu ſuo æſtimare incipiat: in communi quidem republicâ duodeviceſimum egreſſus annum, jam pugiones in ſinu amicorum abſconderat, jam inſidiis M. Antonii conſulis latus petierat, jam fuerat collega proſcriptionis: ſed cùm annum quadrageſimum tranſiſſet, et in Galliâ moraretur, delatum eſt ad eum indicium L. Cinnam, ſolidi ingenii

(*a*) L'aventure de *Cinna* laiſſe quelque doute. Il ſe peut que ce ſoit une fiction de *Sénèque*, ou du moins qu'il ait ajouté beaucoup à l'hiſtoire pour mieux faire valoir ſon chapitre de la clémence. C'eſt une choſe bien étonnante que *Suétone*, qui entre dans tous les détails de la vie d'*Auguſte*, paſſe ſous ſilence un acte de clémence qui ferait tant d'honneur à cet empereur, et qui ſerait la plus mémorable de ſes actions. *Sénèque* ſuppoſe la ſcène en Gaule. *Dion Caſſius*, qui rapporte cette anecdote long-temps après *Sénèque*, au milieu du troiſième ſiècle de notre ère vulgaire, dit que la choſe arriva dans Rome. J'avoue que je croirai difficilement qu'*Auguſte* ait nommé ſur le champ premier conſul un homme convaincu d'avoir voulu l'aſſaſſiner.

Mais vraie ou fauſſe, cette clémence d'*Auguſte* eſt un des plus nobles ſujets de tragédie, une des plus belles inſtructions pour les princes. C'eſt une grande leçon de mœurs; c'eſt, à mon avis, le chef-d'œuvre de *Corneille*, malgré quelques défauts.

virum, insidias ei struere. Dictum est et ubi, et quandò, et quemadmodùm aggredi vellet. Unus ex conscîis deferebat; statuit se ab eo vindicare. Consilium amicorum advocari jussit.

Nox illi inquieta erat, cùm cogitaret adolescentem nobilem, hoc detracto integrum, Cn. Pompeii nepotem damnandum. Jam unum hominem occidere non poterat, cùm M. Antonio proscriptionis edictum inter cœnam dictaret. Gemens subindè voces varias emittebat et inter se contrarias. Quid ergo? Ego percussorem meum securum ambulare patiar, me sollicito? Ergo non dabit pœnas, qui tot civilibus bellis frustrà petitum caput, tot navalibus, tot pedestribus prœliis incolume, postquam terrâ marique pax parta est, non occidere constituat, sed immolare? (Nam sacrificantem placuerat adoriri.) Rursùs silentio interposito majore multò voce sibi quàm Cinnæ irascebatur. Quid vivis, si perire te tam multorum interest? Quis finis erit suppliciorum? quis sanguinis? Ego sum nobilibus adolescentulis expositum caput, in quod mucrones acuant. Non est tanti vita, si, ut ego non peream, tam multa perdenda sunt. Interpellavit tandem illum Livia uxor; et admittis, inquit, muliebre consilium? Fac quod medici solent, ubi usitata remedia non procedunt, tentant contraria. Severitate nihil adhuc profeciſti:

Salvidienum Lepidus ſecutus eſt, Lepidum Muræna, Murænam Cæpio, Cæpionem Egnatius, ut alios taceam quos tantùm auſos pudet : nunc tenta quomodò tibi cedat clementia. Ignoſce L. Cinnæ ; deprehenſus eſt, jam nocere tibi non poteſt ; prodeſſe famæ tuæ poteſt.

Gaviſus ſibi quòd advocatum invenerat, uxori quidem gratias egit : renuntiari autem extemplò amicis quos in conſilium rogaverat, imperavit, et Cinnam unum ad ſe accerſit, dimiſſiſque omnibus è cubiculo, cum alteram poni Cinnæ cathedram juſſiſſet, hoc, inquit, primum à te peto ne me loquentem interpellas, ne meo ſermone medio proclames, dabitur tibi loquendi liberum tempus. Ego te, Cinna, cùm in hoſtium caſtris inveniſſem, non factum tantùm mihi inimicum, ſed natum, ſervavi ; patrimonium tibi omne conceſſi ; hodiè tam fælix es et tam dives, ut victo victores invideant : ſacerdotium tibi petenti, præteritis compluribus quorum parentes mecum militaverant, dedi. Cùm ſic de te meruerim, occidere me conſtituiſti.

Cùm ad hanc vocem exclamaſſet Cinna, procul hanc ab ſe abeſſe dementiam : non præſtas, inquit, fidem, Cinna ; convenerat ne interloquereris. Occidere, inquam, me paras. Adjecit locum, ſocios, diem, ordinem inſidiarum, cui commiſſum eſſet

ferrum. Et cum defixum videret, nec ex conventione jam, sed ex conscientiâ tacentem : quo, inquit, hoc animo facis ? ut ipse sis princeps ? Malè me herculè cum republicâ agitur, si tibi ad imperandum nihil præter me obstat. Domum tuam tueri non potes, nuper libertini hominis gratiâ in privato judicio superatus es. Adeò nihil facilius putas quàm contrà Cæsarem advocare? Cedo, si spes tuas solus impedio. Paulusne te et Fabius Maximus et Cossi et Servilii ferent, tantumque agmen nobilium, non inania nomina præferentium, sed eorum qui imaginibus suis decori sunt? Ne totam ejus orationem repetendo magnam partem voluminis occupem, diutiùs enim quàm duabus horis locutum esse constat, cùm hanc pœnam, quâ solâ erat contentus futurus, extenderet. Vitam tibi, inquit, Cinna, iterùm do, priùs hosti, nunc insidiatori ac parricidæ. Ex hodierno die inter nos amicitia incipiat. Contendamus utrùm ego meliore fide vitam tibi dederim, an tu debeas. Post hæc detulit ultrò consulatum, questus, quod non auderet petere, amicissimum, fidelissimumque habuit, hæres solus fuit illi, nullis ampliùs insidiis ab ullo petitus est.

LETTRE

LETTRE

DE M. DE BALZAC

A M. CORNEILLE.

(*Page 373.*)

MONSIEUR,

(*a*) J'AI ſenti un notable ſoulagement depuis l'arrivée de votre paquet, et je crie miracle dès le commencement de ma lettre. Votre Cinna guérit les malades : il fait que les paralytiques battent des mains : il rend la parole à un muet, ce ſerait trop peu de dire à un enrhumé. En effet, j'avais perdu la parole avec la voix ; et, puiſque je les recouvre l'une et l'autre par votre moyen, il eſt bien juſte que je les emploie toutes deux à votre gloire, et à dire ſans ceſſe, *la belle choſe !* Vous avez peur néanmoins d'être de ceux qui ſont accablés

(*a*) Les étrangers verront dans cette lettre quelle était l'éloquence de ce temps-là. Il n'eſt guère convenable peut-être que l'éloquence ſoit le partage d'une lettre familière ; et, comme dit M. l'abbé d'*Olivet*, *Balzac* écrivait une lettre comme *Lingende* feſait un ſermon ou un panégyrique ; il s'étudiait à prodiguer les figures.

par la majeſté des ſujets qu'ils traitent, et ne penſez pas avoir apporté aſſez de force pour ſoutenir la grandeur romaine. Quoique cette modeſtie me plaiſe, elle ne me perſuade pas, et je m'y oppoſe pour l'intérêt de la vérité. Vous êtes trop ſubtil examinateur d'une compoſition univerſellement approuvée : et s'il était vrai qu'en quelqu'une de ſes parties vous euſſiez ſenti quelque faibleſſe, ce ſerait un ſecret entre vos muſes et vous, car je vous aſſure que perſonne ne l'a reconnue. La faibleſſe ſerait de notre expreſſion et non pas de votre penſée : elle viendrait du défaut des inſtrumens, et non pas de la faute de l'ouvrier : il faudrait en accuſer l'incapacité de notre langue.

Vous nous faites voir Rome tout ce qu'elle peut être à Paris, et ne l'avez point briſée en la remuant. Ce n'eſt point une Rome de *Caſſiodore* (*b*), et auſſi déchirée qu'elle était au ſiècle des *Théodorics;* c'eſt une Rome de *Tite Live*, et auſſi pompeuſe qu'elle était au temps des premiers *Céſars*. Vous avez même trouvé ce qu'elle avait perdu dans les ruines de la république, cette noble et magnanime fierté ;

(*b*) Pourquoi parler de *Théodoric* et de *Caſſiodore*, quand il s'agit d'*Auguſte ?*

et il ſe voit bien quelques paſſables traducteurs de ſes paroles et de ſes locutions, mais vous êtes le vrai et le fidèle interprète de ſon eſprit et de ſon courage. Je dis plus, Monſieur, vous êtes ſouvent ſon pédagogue, et l'avertiſſez de la bienſéance, quand elle ne s'en ſouvient pas. Vous êtes le réformateur du vieux temps, s'il a beſoin d'embelliſſement ou d'appui. Aux endroits où Rome eſt de brique, vous la rebâtiſſez de marbre : quand vous trouvez du vide, vous le rempliſſez d'un chef-d'œuvre ; et je prends garde que ce que vous prêtez à l'hiſtoire eſt toujours meilleur que ce que vous empruntez d'elle.

La femme d'*Horace* et la maîtreſſe de *Cinna*, qui ſont vos deux véritables enfantemens, et les deux pures créatures de votre eſprit, ne ſont-elles pas auſſi les principaux ornemens de vos deux poëmes ? Et qu'eſt-ce que la ſainte antiquité a produit de vigoureux et de ferme dans le ſexe faible, qui ſoit comparable à ces nouvelles héroïnes que vous avez miſes au monde, à ces romaines de votre façon ? Je ne m'ennuie point depuis quinze jours de conſidérer celle que j'ai reçue la dernière.

Je l'ai fait admirer à tous les habiles de notre

province : nos orateurs et nos poëtes en diſent merveilles ; mais un docteur de mes voiſins, qui ſe met d'ordinaire ſur le haut ſtyle, en parle certes d'une étrange ſorte ; et il n'y a point de mal que vous ſachiez juſqu'où vous avez porté ſon eſprit. Il ſe contentait le premier jour de dire que votre *Emilie* était la rivale de *Caton* et de *Brutus* dans la paſſion de la liberté. A cette heure il va bien plus loin : tantôt il la nomme la poſſédée du démon de la république, et quelquefois la belle, la raiſonnable, la ſainte (*c*) et l'adorable furie. Voilà d'étranges paroles ſur le ſujet de votre romaine ; mais elles ne ſont pas ſans fondement. Elle inſpire en effet toute la conjuration, et donne chaleur au parti par le feu qu'elle jette dans l'ame du chef. Elle entreprend, en ſe vengeant (*d*), de venger toute la terre : elle veut ſacrifier à ſon père une victime qui ſerait trop grande pour *Jupiter* même. C'eſt à mon gré une perſonne ſi excellente, que je penſe dire peu à ſon avantage,

(*c*) Voilà une plaiſante épithète que celle de *ſainte*, donnée par ce docteur à *Emilie*.

(*d*) Il paraît qu'en effet *Emilie* était regardée comme le premier perſonnage de la pièce, et que dans les commencemens on n'imaginait pas que l'intérêt pût tomber ſur *Auguſte*.

de dire que vous êtes beaucoup plus heureux en votre race, que *Pompée* n'a été en la ſienne, et que votre fille *Emilie* vaut, ſans comparaiſon, davantage que *Cinna*, ſon petit-fils. Si celui-ci même a plus de vertu que n'a cru *Sénèque*, c'eſt pour être tombé entre vos mains et à cauſe que vous avez pris ſoin de lui. Il vous eſt obligé de ſon mérite, comme à *Auguſte* de ſa dignité. L'empereur le fit conſul, et vous l'avez fait *honnête homme* (*e*); mais vous l'avez pu faire par les lois d'un art qui polit et orne la vérité, qui permet de favoriſer en imitant, qui quelquefois ſe propoſe le ſemblable, et quelquefois le meilleur. J'en dirais trop ſi j'en diſais davantage. Je ne veux pas commencer une diſſertation, je veux finir une lettre et conclure par les proteſtations ordinaires, mais très-ſincères et très-véritables, que je ſuis,

MONSIEUR,

votre très-humble ſerviteur,

BALZAC.

(*e*) C'eſt donc *Cinna* qu'on regardait comme l'honnête homme de la pièce, parce qu'il avait voulu venger la liberté publique. En ce cas il fallait qu'on ne regardât la clémence d'*Auguſte* que comme un trait de politique conſeillé par *Livie*.

Dans les premiers mouvemens des eſprits émus par un poëme tel que Cinna, on eſt frappé et ébloui de la beauté des détails; on eſt long-temps ſans former un jugement préçis ſur le fond de l'ouvrage.

REMARQUES
SUR CINNA,
TRAGEDIE.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

EMILIE.

PLUSIEURS actrices ont ſupprimé ce monologue dans les repréſentations. Le public même paraiſſait ſouhaiter ce retranchement. On y trouvait de l'amplification. Ceux qui fréquentent les ſpectacles diſaient qu'*Emilie* ne devait pas ainſi ſe parler à elle-même, ſe faire des objections et y répondre ; que c'était une déclamation de rhétorique ; que les mêmes choſes qui ſeraient très-convenables quand on parle à ſa confidente, ſont très-déplacées quand on s'entretient toute ſeule avec ſoi-même ; qu'enfin la longueur de ce monologue y jetait de la froideur ; et qu'on doit toujours ſupprimer ce qui n'eſt pas néceſſaire.

Cependant j'étais ſi touché des beautés répandues dans cette première ſcène, que

j'engageai l'actrice qui jouait *Emilie* à la remettre au théâtre ; et elle fut très-bien reçue.

VERS 1.

Impatiens déſirs d'une illuſtre vengeance, *&c.*

Quand il ſe trouve des acteurs capables de jouer Cinna, on retranche aſſez communément ce monologue. Le public a perdu le goût de ces déclamations ; celle-ci n'eſt pas néceſſaire à la pièce. Mais n'a-t-elle pas de grandes beautés ? n'eſt-elle pas majeſtueuſe et même aſſez paſſionnée ? *Boileau* trouvait dans ces *impatiens déſirs*, *enfans du reſſentiment*, *embraſſés par la douleur*, une eſpèce de famille ; il prétendait que les grands intérêts et les grandes paſſions s'expriment plus naturellement ; il trouvait que le poëte paraît trop ici, et le perſonnage trop peu.

V. 5.

Vous prenez ſur mon ame un trop puiſſant empire.

Il y avait dans les premières éditions, *vous régnez ſur mon ame avecque trop d'empire : avecque* feſait un ſon dur et traînant, comme on l'a déjà remarqué. On ne peut corriger mieux.

V. 9.

Quand je regarde Auguſte au milieu de ſa gloire,

Il y avait dans les premières éditions, *au trône de ſa gloire.*

VERS 10.

Et que vous reprochez à ma triſte mémoire
Que, par ſa propre main, mon père maſſacré
Du trône où je le vois fait le premier degré.

Ces déſirs rappellent à *Emilie* le meurtre de ſon père, et ne le lui reprochent pas. Il fallait dire : *Vous me reprochez de ne l'avoir pas encore vengé*, et non pas, *vous me reprochez ſa proſcription ;* car elle n'eſt certainement pas cauſe de cette mort.

V. 13.

Quand vous me préſentez cette ſanglante image,
La cauſe de ma haine et l'effet de ſa rage.

Emilie a déjà dit quelle eſt la cauſe de ſa rage ; la cauſe et l'effet paraiſſent trop recherchés.

V. 16.

Je crois pour une mort lui devoir mille morts...
Sans attirer ſur moi mille et mille tempêtes.

Mille morts, *mille et mille tempêtes* ne ſont que de légères négligences auxquelles il ne faut pas prendre garde dans les ouvrages de génie, et ſur-tout dans ceux du ſiècle de *Corneille*, mais qu'il faut éviter ſoigneuſement aujourd'hui.

V. 18.

J'aime encor plus Cinna que je ne hais Auguſte.

De bons critiques qui connaiſſent l'art et

le

le cœur humain, n'aiment pas qu'on annonce ainſi de ſang froid les ſentimens de ſon cœur. Ils veulent que les ſentimens échappent à la paſſion. Ils trouvent mauvais qu'on diſe : *J'aime plus celui ci que je ne hais celui-là, je ſens refroidir mon mouvement bouillant ; je m'irrite contre moi-même, j'ai de la fureur.* Ils veulent que cette fureur, cet amour, cette haine, ces bouillans mouvemens éclatent ſans que le perſonnage vous en avertiſſe. C'eſt le grand art de *Racine.* Ni *Phèdre*, ni *Iphigénie*, ni *Agrippine*, ni *Roxane*, ni *Monime*, ne débutent par venir étaler leurs ſentimens ſecrets dans un monologue, et par raiſonner ſur les intérêts de leurs paſſions ; mais il faut toujours ſe ſouvenir que c'eſt *Corneille* qui a débrouillé l'art, et que ſi ces amplifications de rhétorique ſont un défaut aux yeux des connaiſſeurs, ce défaut eſt réparé par de très-grandes beautés.

VERS 48.

Amour, ſers mon devoir, et ne le combats plus.

Il ſemble que le monologue devrait finir là. Les quatre derniers vers ne ſont-ils pas ſurabondans ? les penſées n'en ſont-elles pas recherchées et hors de la nature ? Qu'importe de la gloire ou de la honte de l'amour ? Qu'eſt-ce que ce devoir qui ne triomphera que pour

couronner l'amour? D'ailleurs, dans le dernier de ces vers, au lieu de

Et ne triomphera que pour te couronner,

il faudrait, *il ne triomphera ;* mais les vers précédens paraiſſent dignes de *Corneille*, et j'oſe croire qu'au théâtre il faudrait réciter ce monologue en retranchant ſeulement ces quatre derniers vers qui ne ſont pas dignes du reſte.

SCENE II.

VERS 2.

Quoique j'aime Cinna, quoique mon cœur l'adore,
S'il me veut poſſéder, Auguſte doit périr.

Des critiques trouvent ce premier vers languiſſant, par le ſoin même que prend l'auteur de lui donner de la force; ils diſent qu'*adore* n'eſt que la répétition de *j'aime*.

V. 7.

Par un ſi grand deſſein vous vous faites juger...

Vous vous faites juger eſt plus languiſſant : d'ailleurs c'eſt un grand ſecret. On ne peut encore le juger.

V. 8.

Digne ſang de celui que vous voulez venger.

Foranius était un plébéïen inconnu qui

n'avait joué aucun rôle, et qu'*Octave* sacrifia dans les proscriptions parce qu'il était riche.

VERS 29.

Je recevrais de lui la place de Livie
Comme un moyen plus sûr d'attenter à sa vie.

Ce sentiment furieux est, à mon gré, une raison pour ne pas supprimer le monologue qui prépare cette férocité.

V. 37.

Tant de braves romains, tant d'illustres victimes
Qu'à son ambition ont immolés ses crimes, *&c.*

Ambition ont est bien dur à l'oreille.

Fuyez des mauvais sons le concours odieux.

V. 51.

Et tu verrais mes pleurs couler pour son trépas,
Qui le faisant périr ne me vengerait pas, *&c.*

Ce sentiment atroce et ces beaux vers ont été imités par *Racine* dans Andromaque.

Ma vengeance est perdue,
S'il ignore en mourant que c'est moi qui le tue.

V. 73.

Tout beau, ma passion, deviens un peu moins forte.

Tout beau revient au *pian piano* des Italiens. Ce mot familier est banni du discours sérieux,

à plus forte raiſon de la poëſie ; et l'apoſtrophe à ſa paſſion ſort du ton du dialogue et de la vérité ; c'eſt un tour de rhéteur qu'on ſe permettait encore.

VERS 81.

Quoi qu'il en ſoit, qu'Auguſte ou que Cinna périſſe,
Aux manes paternels je dois ce ſacrifice.

Il ſemble, par ces expreſſions, qu'elle doive le ſacrifice de *Cinna*.

V. 88.

Et c'eſt à faire enfin à mourir après lui.

Et c'eſt à faire eſt encore une expreſſion bourgeoiſe hors d'uſage, même aujourd'hui chez le peuple. Remarquez que dans cette ſcène il n'y a preſque que ces deux mots à reprendre, et que la pièce eſt faite depuis ſix-vingts ans. Ce n'eſt qu'une ſcène avec une confidente, et elle eſt ſublime.

SCENE III.

V. 17.

Plût aux dieux que vous-même euſſiez vu de quel zèle
Cette troupe entreprend une action ſi belle ! *&c.*

Ce diſcours de *Cinna* eſt un des plus beaux morceaux d'éloquence que nous ayons dans notre langue.

VERS 28.

Amis, leur ai-je dit, voici le jour heureux
Qui doit conclure enfin nos deſſeins généreux.

Le mot *deſſein* ne convient pas à *conclure*. Il me ſemble qu'on conclut une affaire, un traité, un marché ; que l'on conſomme un deſſein, qu'on l'exécute, qu'on l'effectue. Peut-être que le verbe *remplir* eût été plus juſte et plus poëtique que *conclure*.

V. 33.

Là, par un long récit de toutes les misères
Que durant notre enfance ont enduré nos pères...

Durant et *enduré*, dans le même vers, ne ſont qu'une inadvertance ; il était aiſé de mettre *pendant notre enfance ;* mais *ont enduré* paraît une faute aux grammairiens ; ils voudraient *les misères qu'ont endurées nos pères*. Je ne ſuis point du tout de leur avis. Il ſerait ridicule de dire, *les misères qu'ont ſouffertes nos pères*, quoiqu'il faille dire, *les misères que nos pères ont ſouffertes*. S'il n'eſt pas permis à un poëte de ſe ſervir en ce cas du participe abſolu, il faut renoncer à faire des vers.

V. 41.

Où les meilleurs ſoldats et les chefs les plus braves
Mettaient toute leur gloire à devenir eſclaves ;

Où, pour mieux aſſurer la honte de leurs fers,
Tous voulaient à leur chaîne attacher l'univers.

Les premières éditions portent :

Où le but des ſoldats et des chefs les plus braves
Etait d'être vainqueurs pour devenir eſclaves,
Où chacun trahiſſait aux yeux de l'univers
Soi-même et ſon pays pour ſe donner des fers.

Ce mot *but*, dans cette place, ne paraiſſait ni aſſez noble ni aſſez juſte. *Aux yeux de l'univers* était un faible hémiſtiche, un de ces vers oiſeux qui ſervaient uniquement à la rime. *Corneille* corrigea ces deux petites fautes, et mit à la place ces vers dignes du reſte de cet admirable récit.

VERS 65.

Vous dirai-je les noms de ces grands perſonnages
Dont j'ai dépeint les morts pour aigrir les courages ?

Dans le temps de *Corneille*, on diſait *les courages* pour *les eſprits*. On peut même ſe ſervir encore du mot *courage* en ce ſens ; mais *aigrir* n'eſt pas aſſez fort. *Cinna* a peint les proſcriptions pour faire horreur, pour enflammer les eſprits, pour les irriter, pour les envenimer, pour les ſaiſir d'indignation, pour les remplir des fureurs de la vengeance.

VERS 81.

Mais nous pouvons changer un deſtin ſi funeſte.

Il y avait auparavant :

Rendons toutefois grâce à la bonté céleſte.

v. 85.

Lui mort, nous n'avons point de vengeur ni de maître.

Il veut dire, *mort il eſt ſans vengeur, et nous ſommes ſans maître :* en effet, c'eſt Rome qui a des vengeurs dans les aſſaſſins du tyran. *Corneille* entend donc qu'*Auguſte* reſtera ſans vengeance.

v. 86.

Avec la liberté Rome s'en va renaître.

S'en va renaître. Cette expreſſion n'eſt point fautive en poëſie, au contraire : voyez dans l'Iphigénie de *Racine :*

Et ce triomphe heureux qui s'en va devenir
L'éternel entretien des ſiècles à venir.

Cet exemple eſt un de ceux qui peuvent ſervir à diſtinguer le langage de la poëſie de celui de la proſe.

v. 110.

Demain j'attends la haine ou la faveur des hommes,
Le nom de parricide ou de libérateur,
Céſar celui de prince, ou d'un uſurpateur.

Il faut *d'uſurpateur* dans la règle ; *il aura le nom de prince légitime ou d'uſurpateur.* Mais gênons la poëſie moins que nous pourrons.

VERS 115.

Et le peuple inégal à l'endroit des tyrans,
S'il les déteſte morts, les adore vivans.

Ce terme *à l'endroit* n'eſt plus d'uſage dans le ſtyle noble.

V. 127.

Sont-ils morts tous entiers avec leurs grands deſſeins?

Il y avait :

Et ſont-ils morts entiers avecque leurs deſſeins ?

D'abord l'auteur ſubſtitua, *et ſont-ils morts entiers avec leurs grands deſſeins?* enſuite il mit: *ſont-ils morts tous entiers ?* Cette expreſſion ſublime, *mourir tout entier*, eſt priſe du latin d'*Horace*, *non omnis moriar ;* et *tout entier* eſt plus énergique. *Racine* l'a imitée dans ſa belle pièce d'Iphigénie :

Ne laiſſer aucun nom et mourir tout entier.

V. 133.

Va marcher ſur leurs pas...

Il faudrait *va, marche ;* on ne dit pas plus *allons marcher* qu'*allons aller.*

Ibid.

. . . . . Où l'honneur te convie.

Convie eſt une très-belle expreſſion ; elle était

très-uſitée dans le grand ſiècle de *Louis XIV*. Il eſt à ſouhaiter que ce mot continue d'être en uſage.

VERS 135.

Souviens-toi du beau feu dont nous ſommes épris...
Que tu me dois ton cœur, que mes faveurs t'attendent.

Ailleurs ce mot de *faveurs* exciterait le ris et le murmure ; mais ce mot eſt ici confondu dans la foule des beautés de cette ſcène, ſi vive, ſi éloquente et ſi romaine.

SCENE IV.

V. 1.

Seigneur, Céſar vous mande, et Maxime avec vous.

L'intrigue eſt nouée dès le premier acte ; le plus grand intérêt et le plus grand péril s'y manifeſtent. C'eſt un coup de théâtre.

Remarquez que l'on s'intéreſſe d'abord beaucoup au ſuccès de la conſpiration de *Cinna* et d'*Emilie ;* 1°. parce que c'eſt une conſpiration ; 2°. parce que l'amant et la maîtreſſe ſont en danger ; 3°. parce que *Cinna* a peint *Auguſte* avec toutes les couleurs que les proſcriptions méritent, et que dans ſon récit il a rendu *Auguſte* exécrable ; 4°. parce qu'il n'y a point de ſpectateur qui ne prenne dans ſon cœur le parti de la liberté. Il eſt important de

faire voir que, dans ce premier acte, *Cinna* et *Emilie* s'emparent de tout l'intérêt. On tremble qu'ils ne ſoient découverts. Vous verrez qu'enſuite cet intérêt change, et vous jugerez ſi c'eſt un défaut ou non.

VERS 23.

Je verſe aſſez de pleurs pour la mort de mon père.

Peut-être ces pleurs, diſent les critiques ſévères, ſont un peu trop de commande, peut-être n'eſt-il pas bien naturel qu'on pleure ſon père au bout de vingt ans ; et il eſt certain que les ſpectateurs ne pleurent point ce *Foranius*, père d'*Emilie*. Mais ſi *Corneille* s'élève ici au-deſſus de la nature, il ne choque point la nature. C'eſt une beauté plutôt qu'un défaut.

V. 41.

Je mourrai tout enſemble heureux et malheureux.
Heureux, *&c.*

Boileau reprenait cet *heureux et malheureux :* il y trouvait trop de recherches, et je ne ſais quoi d'alambiqué. On peut dire, *heureux dans mon malheur*, l'exact et l'élégant *Racine* l'a dit ; mais être à la fois heureux et malheureux, expliquer et retourner cette antithèſe, cette énigme, cela n'eſt pas de la véritable éloquence.

VERS 72.

Je fais de ton deſtin des règles à mon ſort,

n'eſt pas à la vérité une expreſſion heureuſe ; mais y a-t-il des fautes au milieu de tant de beaux vers, avec tant d'intérêt, de grandeur et d'éloquence ?

V. 73.

Et j'obtiendrai ta vie, ou je ſuivrai ta mort.

Je ſuivrai ta mort n'exprime pas ce que l'auteur veut dire, *je mourrai après toi.*

V. *dernier.*

Va-t-en, et ſouviens-toi ſeulement que je t'aime.

Seulement fait là un mauvais effet ; car *Cinna* doit ſe ſouvenir de ſon entrepriſe et de ſes amis.

On ne remarque ces légères inadvertances qu'en faveur des étrangers et des commençans.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

Corneille, dans ſon examen de Cinna, ſemble ſe condamner d'avoir manqué à l'unité de lieu. *Le premier acte*, dit-il, *ſe paſſe dans l'appartement d'Emilie, le ſecond dans celui d'Auguſte :* mais il fait auſſi réflexion que l'unité s'étend à tout le palais ; il eſt impoſſible que cette unité ſoit plus rigoureuſement obſervée. Si on avait eu des théâtres véritables, une ſcène ſemblable à celle de Vicence, qui repréſentât pluſieurs appartemens, les yeux des ſpectateurs auraient vu ce que leur eſprit doit ſuppléer. C'eſt la faute des conſtructeurs quand un théâtre ne repréſente pas les différens endroits où ſe paſſe l'action, dans une même enceinte, une place, un temple, un palais, un veſtibule, un cabinet, &c. Il s'en fallait beaucoup que le théâtre fût digne des pièces de *Corneille*. C'eſt une choſe admirable ſans doute d'avoir ſuppoſé cette délibération d'*Auguſte* avec ceux mêmes qui viennent de faire ſerment de l'aſſaſſiner. Sans cela, cette ſcène ſerait plutôt un beau morceau de déclamation qu'une belle ſcène de tragédie.

VERS 3.

Cet empire abſolu ſur la terre et ſur l'onde,
Ce pouvoir ſouverain que j'ai ſur tout le monde ;
Cette grandeur ſans borne et cet illuſtre rang
Qui m'a jadis coûté tant de peine et de ſang, *&c.*

Cet empire abſolu, *ce pouvoir ſouverain*, *la terre et l'onde*, *tout le monde*, *et cet illuſtre rang*, ſont une rédondance, un pléonaſme, une petite faute.

Fénélon, dans ſa lettre à l'académie ſur l'éloquence, dit : » Il me ſemble qu'on a donné » ſouvent aux Romains un diſcours trop » faſtueux ; je ne trouve point de proportion » entre l'emphaſe avec laquelle *Auguſte* parle » dans la tragédie de Cinna, et la modeſte » ſimplicité avec laquelle *Suétone* le dépeint. » Il eſt vrai : mais ne faut-il pas quelque choſe de plus relevé ſur le théâtre que dans *Suétone* ? Il y a un milieu à garder entre l'enflure et la ſimplicité. Il faut avouer que *Corneille* a quelquefois paſſé les bornes.

L'archevêque de Cambrai avait d'autant plus raiſon de reprendre cette enflure vicieuſe, que de ſon temps les comédiens chargeaient encore ce défaut par la plus ridicule affectation dans l'habillement, dans la déclamation et dans les geſtes. On voyait *Auguſte* arriver avec la démarche d'un matamore, coiffé d'une

perruque carrée qui deſcendait par devant juſqu'à la ceinture ; cette perruque était farcie de feuilles de laurier, et ſurmontée d'un large chapeau avec deux rangs de plumes rouges. *Auguſte*, ainſi défiguré par des bateleurs gaulois ſur un théâtre de marionnettes, était quelque choſe de bien étrange. Il ſe plaçait ſur un énorme fauteuil à deux gradins, et *Maxime* et *Cinna* étaient ſur deux petits tabourets. La déclamation ampoulée répondait parfaitement à cet étalage ; et ſur-tout *Auguſte* ne manquait pas de regarder *Cinna* et *Maxime* du haut en bas avec un noble dédain, en prononçant ces vers :

Enfin tout ce qu'adore en ma haute fortune
D'un courtiſan flatteur la préſence importune.

Il feſait bien ſentir que c'était eux qu'il regardait comme des courtiſans flatteurs. En effet il n'y a rien dans le commencement de cette ſcène qui empêche que ces vers ne puiſſent être joués ainſi. *Auguſte* n'a point encore parlé avec bonté, avec amitié, à *Cinna* et à *Maxime* ; il ne leur a encore parlé que de ſon pouvoir abſolu ſur la terre et ſur l'onde. On eſt même un peu ſurpris qu'il leur propoſe tout d'un coup ſon abdication de l'empire, et qu'il les ait mandés avec tant d'empreſſement pour écouter une réſolution

ſi ſoudaine, ſans aucune préparation, ſans aucun ſujet, ſans aucune raiſon priſe de l'état préſent des choſes.

Lorſque *Auguſte* examinait avec *Agrippa* et avec *Mécène* s'il devait conſerver ou abdiquer ſa puiſſance, c'était dans des occaſions critiques qui amenaient naturellement cette délibération ; c'était dans l'intimité de la converſation, c'était dans des effuſions de cœur. Peut-être cette ſcène eût-elle été plus vraiſemblable, plus théâtrale, plus intéreſſante, ſi *Auguſte* avait commencé par traiter *Cinna* et *Maxime* avec amitié, s'il leur avait parlé de ſon abdication comme d'une idée qui leur était déjà connue ; alors la ſcène ne paraîtrait plus amenée comme par force, uniquement pour faire un contraſte avec la conſpiration. Mais, malgré toutes ces obſervations, ce morceau ſera toujours un chef-d'œuvre par la beauté des vers, par les détails, par la force du raiſonnement, et par l'intérêt même qui doit en réſulter ; car eſt-il rien de plus intéreſſant que de voir *Auguſte* rendre ſes propres aſſaſſins arbitres de ſa deſtinée ? Il ſerait mieux, j'en conviens, que cette ſcène eût pu être préparée ; mais le fond eſt toujours le même, et les beautés de détail, qui ſeules peuvent faire les ſuccès des poëtes, ſont d'un genre ſublime.

VERS 11.

L'ambition déplaît quand elle eſt aſſouvie, *&c.*

Ces maximes générales ſont rarement convenables au théâtre (comme nous le remarquons pluſieurs fois), ſur-tout quand leur longueur dégénère en diſſertation ; mais ici elles ſont à leur place. La paſſion et le danger n'admettent point les maximes. *Auguſte* n'a point de paſſion, et n'éprouve point ici de dangers ; c'eſt un homme qui réfléchit, et ces réflexions même ſervent encore à juſtifier le projet de renoncer à l'empire. Ce qui ne ſerait pas permis dans une ſcène vive et paſſionnée eſt ici admirable.

V. 16.

Et monté ſur le faîte il aſpire à deſcendre.

Racine admirait ſur-tout ce vers, et le feſait admirer à ſes enfans. En effet ce mot *aſpire*, qui d'ordinaire s'emploie avec *s'élever*, devient une beauté frappante quand on le joint à *deſcendre*. C'eſt cet heureux emploi des mots qui fait la belle poëſie, et qui fait paſſer un ouvrage à la poſtérité.

V. 21.

Mille ennemis ſecrets, la mort à tous propos...

La mort à tous propos eſt trop familier. Si ces légers défauts ſe trouvaient dans une

tirade

tirade faible, ils l'affaibliraient encore ; mais ces négligences ne choquent perſonne dans un morceau ſi ſupérieurement écrit ; ce ſont de petites pierres entourées de diamans, elles en reçoivent de l'éclat et n'en ôtent point.

VERS 22.

Point de plaiſir ſans trouble et jamais de repos,

eſt trop faible, trop inutile après *la mort à tous propos.*

V. 35.

Et l'ordre du deſtin qui gêne nos penſées
N'eſt pas toujours écrit dans les choſes paſſées,

ne fait pas un ſens clair ; il veut dire, *le deſtin que nous cherchons à connaître n'eſt pas toujours écrit dans les événemens paſſés qui pourraient nous inſtruire.* La grande difficulté des vers eſt d'exprimer ce qu'on penſe.

V. 40.

Vous qui me tenez lieu d'Agrippe et de Mécène...

Auguſte eut en effet, à ce qu'on dit, cette converſation avec *Agrippa* et *Mecenas*. *Dion Caſſius* les fait parler tous deux ; mais qu'il eſt faible et ſtérile en comparaiſon de *Corneille !*

Dion Caſſius fait ainſi parler *Mecenas : Conſultez plutôt les beſoins de la patrie que la voix du peuple qui, ſemblable aux enfans, ignore ce qui lui eſt*

profitable ou nuifible. La république eſt comme un vaiſſeau battu de la tempête, &c. Comparez ces diſcours à ceux de *Corneille*, dans leſquels il avait la difficulté de la rime à ſurmonter.

Cette ſcène eſt un traité du droit des gens. La différence que *Corneille* établit entre l'uſurpation et la tyrannie, était une choſe toute nouvelle ; et jamais écrivain n'avait étalé des idées politiques en proſe, auſſi fortement que *Corneille* les approfondit en vers.

VERS 51.

Malgré notre ſurpriſe, *&c.*

Ce mot eſt la critique du peu de préparation donnée à cette ſcène. En effet eſt-il naturel qu'*Auguſte* veuille ainſi abdiquer tout d'un coup ſans aucun ſujet, ſans aucune raiſon nouvelle ?

v. 67.

Rome eſt deſſous vos lois par le droit de la guerre.

Comme il faut des remarques grammaticales, ſur-tout pour les étrangers, on eſt obligé d'avertir que *deſſous* eſt adverbe, et n'eſt point prépoſition : *Eſt-il deſſus ? eſt-il deſſous ? il eſt ſous vous ; il eſt ſous lui.*

v. 73.

C'eſt ce que fit Céſar ; il vous faut aujourd'hui
Condamner ſa mémoire ou faire comme lui.

Le mot de *faire* eſt profaïque et vague : *régner comme lui* eût mieux valu.

VERS 77.

Et vous devez aux Dieux compte de tout le ſang
Dont vous l'avez vengé pour monter à ſon rang.

Cela n'eſt pas français ; il a vengé *Céſar par le ſang*, et non *du ſang*. Il fallait :

Et vous devez aux Dieux compte de tout le ſang
Que vous avez verſé pour monter à ſon rang.

V. 79.

N'en craignez point, Seigneur, les triſtes deſtinées ;
Un plus puiſſant démon veille ſur vos années.

Il y avait d'abord :

Mais ſa mort vous fait peur, Seigneur ; les deſtinées
D'un ſoin bien plus exact veillent ſur vos années.

Corneille a changé heureuſement ces deux vers. Quelques perſonnes reprennent *les deſtinées ;* elles prétendent que la mort de *Céſar* eſt le deſtin de *Céſar*, ſa deſtinée, et que ce mot au pluriel ne peut ſignifier un ſeul événement. Je crois cette critique auſſi injuſte que fine, car s'il n'eſt pas permis à la poëſie de dire *deſtinées* pour *deſtins*, *grâces*, *faveurs*, *dons*, *inimitiés*, *haines*, &c. au pluriel, c'eſt vouloir qu'on ne faſſe pas des vers.

VERS 81.

On a dix fois ſur vous attenté ſans effet ;
Et qui l'a voulu perdre, au même inſtant l'a fait.

On ne ſait point à quoi ſe rapporte *le perdre ;* on pourrait entendre par ce vers, *ceux qui ont attenté ſur vous ſe ſont perdus.* Il faut éviter ce mot *faire*, ſur-tout à la fin d'un vers : petite remarque, mais utile ; ce mot *faire* eſt trop vague ; il ne préſente ni idée déterminée, ni image ; il eſt lâche, il eſt proſaïque.

V. 107.

Votre Rome autrefois vous donna la naiſſance.

La tyrannie du vers amène très-mal à propos ce mot oiſeux *autrefois.*

V. 109.

Et Cinna vous impute à crime capital
La libéralité vers le pays natal.

Le pays natal n'eſt pas du ſtyle noble. *La libéralité* n'eſt pas le mot propre ; car rendre *la liberté à ſa patrie* eſt bien plus que *liberalitas Auguſti.*

V. 113.

Et ce n'eſt qu'un objet digne de nos mépris,
Si de ſes pleins effets l'infamie eſt le prix.

Cette phraſe n'a pas la clarté, l'élégance, la juſteſſe néceſſaires. La vertu eſt donc un

objet digne de nos mépris, ſi l'infamie eſt le prix de ſes pleins effets. Remarquez de plus qu'*infamie* n'eſt pas le mot propre. Il n'y a point d'infamie à renoncer à l'empire.

VERS 117.

Mais commet-on un crime indigne de pardon,
Quand la reconnaiſſance eſt au-deſſus du don ?

La rime a encore produit cet hémiſtiche, *indigne de pardon ;* ce n'eſt aſſurément pas un crime impardonnable de donner plus qu'on n'a reçu. Les vers, pour être bons, doivent avoir l'exactitude de la proſe en s'élevant au-deſſus d'elle.

V. 125.

Et peu de généreux vont juſqu'à dédaigner
Après un ſceptre acquis la douceur de régner.

Après un ſceptre acquis, cet hémiſtiche n'eſt pas heureux, et ces deux vers ſont de trop après celui-ci :

Mais pour y renoncer il faut la vertu même.

C'eſt toujours gâter une belle penſée que de vouloir y ajouter : c'eſt une abondance vicieuſe.

V. 131.

Il paſſe pour tyran quiconque s'y fait maître...

Cet *il* qui était autrefois un tour très-

heureux, la tyrannie de l'uſage l'a aboli. *Il eſt un tyran celui qui aſſervit ſon pays ; il eſt un perfide celui qui manque à ſa parole :* on a encore conſervé ce tour : *ils ſont dangereux ces ennemis du théâtre, ces rigoriſtes outrés.*

VERS 132.

Qui le ſert pour eſclave, et qui l'aime pour traître.

Voilà encore de cette abondance ſuperflue et ſtérile. Pourquoi celui qui aime un uſurpateur eſt-il traître ? Il n'eſt certainement pas traître parce qu'il l'aime. Quand on a dit qu'il eſt eſclave, on a tout dit, le reſte eſt inutile.

V. 133.

Qui le ſouffre a le cœur lâche, mol, abattu.

On ne ſe ſert plus du terme *mol.* De plus, ces trois épithètes forment un vers trop négligé; la préciſion y perd, et le ſens n'y gagne rien.

V. 164.

Dans le champ du public largement ils moiſſonnent.

Il y avait auparavant : *Dedans le champ d'autrui.*

V. 167.

Le pire des Etats, c'eſt l'Etat populaire.

Quelle prodigieuſe ſupériorité de la belle poëſie ſur la proſe ! Tous les écrivains politiques ont délayé ces penſées ; aucun a-t-il

approché de la force, de la profondeur, de la netteté, de la préciſion de ces diſcours de *Cinna* et de *Maxime?* Tous les corps de l'Etat auraient dû aſſiſter à cette pièce, pour apprendre à penſer et à parler. Ils ne feſaient que des harangues ridicules, qui ſont la honte de la nation. *Corneille* était un maître dont ils avaient beſoin. Mais un préjugé, plus barbare encore que ne l'était l'éloquence du barreau et de la chaire, a ſouvent empêché pluſieurs magiſtrats très-éclairés d'imiter *Cicéron* et *Hortenſius*, qui allaient entendre des tragédies fort inférieures à celles de *Corneille*. Ainſi les hommes pour qui ces pièces étaient faites ne les voyaient pas. Le parterre n'était pas digne de ces tableaux de la grandeur romaine. Les femmes ne voulaient que de l'amour; bientôt on ne traita plus que l'amour, et par-là on fournit à ceux que leurs petits talens rendent jaloux de la gloire des ſpectacles un malheureux prétexte de s'élever contre le premier des beaux arts. Nous avons eu un chancelier qui a écrit ſur l'art dramatique, et on a obſervé que de ſa vie il n'alla au ſpectacle; mais *Scipion*, *Caton*, *Cicéron*, *Céſar* y allaient.

VERS 203.

Les changemens d'Etat que fait l'ordre céleſte
Ne coûtent point de ſang, n'ont rien qui ſoit funeſte.

J'ai peur que ces raiſonnemens ne ſoient

pas de la force des autres ; ce que dit *Maxime* eſt faux ; la plupart des révolutions ont coûté du ſang, et d'ailleurs tout ſe fait par l'ordre céleſte. La réponſe, que c'eſt un ordre immuable du ciel de vendre cher ſes bienfaits, ſemble dégénérer en diſpute de ſophiſtes, en queſtion d'école, et trop s'écarter de cette grande et noble politique dont il eſt ici queſtion.

VERS 209.

Donc votre aïeul Pompée au ciel a réſiſté
Quand il a combattu pour notre liberté ?

L'objection de *votre aïeul Pompée* eſt preſſante ; mais *Cinna* n'y répond que par un trait d'eſprit. Voilà un ſingulier honneur fait aux manes de *Pompée*, d'aſſervir Rome pour laquelle il combattait. Pourquoi le ciel devait-il cet honneur à *Pompée?* au contraire, s'il lui devait quelque choſe, c'était de ſoutenir ſon parti qui était le plus juſte. Dans une telle délibération, devant un homme tel qu'*Auguſte*, on ne doit donner que des raiſons ſolides : ces ſubtilités ne paraiſſent pas convenir à la dignité de la tragédie. *Cinna* s'éloigne ici de ce vrai ſi néceſſaire et ſi beau. Voulez-vous ſavoir ſi une penſée eſt naturelle et juſte ? examinez la propoſition contraire ; ſi ce contraire eſt vrai, la penſée que vous examinez eſt fauſſe.

On peut répondre à ces objections que

Cinna

Cinna parle ici contre ſa penſée. Mais pourquoi parlerait-il contre ſa penſée? y eſt-il forcé? *Junie*, dans Britannicus, parle contre ſon propre ſentiment, parce que *Néron* l'écoute; mais ici *Cinna* eſt en toute liberté; s'il veut perſuader à *Auguſte* de ne point abdiquer, il doit dire à *Maxime :* Laiſſons là ces vaines diſputes, il ne s'agit pas de ſavoir ſi *Pompée* a réſiſté au ciel, et ſi le ciel lui devait l'honneur de rendre Rome eſclave. Il s'agit que Rome a beſoin d'un maître; il s'agit de prévenir des guerres civiles, &c. Je crois enfin que cette ſubtilité, dans cette belle ſcène, eſt un défaut; mais c'eſt un défaut dont il n'y a qu'un grand homme qui ſoit capable.

VERS 239.

Sylla quittant la place enfin bien uſurpée,
N'a fait qu'ouvrir le champ à Céſar et Pompée.

Cet *enfin* gâte la phraſe.

V. 241.

Que le malheur des temps ne nous eût pas fait voir
S'il eût dans ſa famille aſſuré ſon pouvoir.

Il ſemble que le malheur des temps ne nous eût pas fait voir *Céſar* et *Pompée*. La phraſe eſt louche et obſcure.

Il veut dire : *Le malheur des temps ne nous eût pas fait voir le champ ouvert à Céſar et à Pompée.*

VERS 252.

Votre Rome à genoux vous parle par ma bouche.

Ici *Cinna* embraſſe les genoux d'*Auguſte*, et ſemble déshonorer les belles choſes qu'il a dites par une perfidie bien lâche qui l'avilit. Cette baſſe perfidie même ſemble contraire aux remords qu'il aura. On pourrait croire que c'eſt à *Maxime*, repréſenté comme un vil ſcélérat, à faire le perſonnage de *Cinna*, et que *Cinna* devait dire ce que dit *Maxime*. *Cinna*, que l'auteur veut et doit ennoblir, devait-il conjurer *Auguſte* à genoux de garder l'empire pour avoir un prétexte de l'aſſaſſiner? On eſt fâché que *Maxime* joue ici le rôle d'un digne romain, et *Cinna* d'un fourbe qui emploie le raffinement le plus noir pour empêcher *Auguſte* de faire une action qui doit même déſarmer *Emilie*.

V. 263.

Conſervez-vous, Seigneur, en lui laiſſant un maître.

Il y avait auparavant :

Conſervez-vous, Seigneur, en conſervant un maître.

V. 279.

Maxime, je vous fais gouverneur de Sicile.

Cela n'eſt pas dans l'hiſtoire. En effet c'eût été plutôt un exil qu'une récompenſe : un proconſulat en Sicile eſt une punition pour

un favori qui veut reſter à Rome et à la cour avec un grand crédit.

VERS 283.

Pour épouſe, Cinna, je vous donne Emilie.

Ceci eſt bien différent. Tout lecteur voit dans ce vers la perfection de l'art. *Auguſte* donne à *Cinna* ſa fille adoptive que *Cinna* veut obtenir par l'aſſaſſinat d'*Auguſte*. Le mérite de ce vers ne peut échapper à perſonne.

V. 287.

Mon épargne depuis, en ſa faveur ouverte,
Doit avoir adouci l'aigreur de cette perte.

Epargne ſignifiait *tréſor royal*, et la caſſette du roi s'appelait *chatouille*. Les mots changent; mais ce qui ne doit pas changer, c'eſt la nobleſſe des idées. Il eſt trop bas de faire dire à *Auguſte* qu'il a donné de l'argent à *Emilie;* et il eſt bien plus bas à *Emilie* de l'avoir reçu et de conſpirer contre lui.

V. 291.

De l'offre de vos vœux elle ſera ravie.

Il y avait :

Je préſume plutôt qu'elle en ſera ravie.

L'un et l'autre ſont également faibles, et il importe peu que ce vers ſoit faible ou fort. En général cette ſcène eſt d'un genre dont il

n'y avait aucun exemple chez les anciens ni chez les modernes ; détachez-la de la pièce, c'eſt un chef-d'œuvre d'éloquence ; incorporée à la pièce, c'eſt un chef-d'œuvre encore plus grand. Il eſt vrai que ces beautés n'excitent ni terreur, ni pitié, ni grands mouvemens : mais ces mouvemens, cette pitié, cette terreur ne ſont pas néceſſaires dans le commencement d'un ſecond acte.

Cette ſcène eſt beaucoup plus difficile à jouer qu'aucune autre. Elle exigerait trois acteurs d'une figure impoſante, et qui euſſent autant de nobleſſe dans la voix et dans les geſtes qu'il y en a dans les vers : c'eſt ce qui ne s'eſt jamais rencontré.

SCENE II.

VERS 1.

Quel eſt votre deſſein après ces beaux diſcours ? —
Le même que j'avais et que j'aurai toujours.

Ces beaux diſcours eſt trop familier. Pourquoi *Cinna* n'aurait-il pas ici les remords qu'il a dans le troiſième acte ? Il eût fallu en ce cas une autre conſtruction dans la pièce. C'eſt un doute que je propoſe, et que les remarques ſuivantes expoſeront plus au long.

VERS 5.

Je veux voir Rome libre ; — et vous pouvez juger
Que je veux l'affranchir enſemble et la venger.

Pourquoi perſiſter dans des principes qu'il va démentir et dans une fourbe honteuſe dont il va ſe repentir? N'était-ce pas dans ce moment-là même que ces mots, *je vous donne Emilie*, devaient faire impreſſion ſur un homme qu'on nous donne pour digne petit-fils du grand *Pompée?* J'ai vu des lecteurs de goût et de ſens réprouver cette ſcène, non-ſeulement parce que *Cinna*, pour qui on s'intéreſſait, commence à devenir odieux, et pourrait ne pas l'être s'il diſait tout le contraire de ce qu'il dit ; mais parce que cette ſcène eſt inutile pour l'action, parce que *Maxime*, rival de *Cinna*, ne laiſſe échapper aucun ſentiment de rival, et qu'en ôtant cette ſcène, le reſte marche plus rapidement. Il la faut pardonner à la néceſſité de donner quelque étendue aux actes ; néceſſité conſacrée par l'uſage.

V. 7.

Octave aura donc vu ſes fureurs aſſouvies...

Il y avait :

Auguſte aura ſoûlé ſes damnables envies.

On remarque ces changemens pour faire voir comment le ſtyle ſe perfectionna avec le

temps. La plupart de ces corrections furent faites plus de vingt années après la première édition.

VERS 12.

Un lâche repentir garantira ſa tête !

C'eſt proprement un ſimple repentir. Le mot *repentir*, le mot même, *en ſera quitte*, indiquent qu'on ne doit pas pardonner à *Octave* pour un ſimple repentir : il n'y a nulle lâcheté à ſentir, au comble de la gloire, des remords de toutes les violences commiſes pour arriver à cette gloire.

V. 22.

S'il n'eût puni Céſar, Auguſte eût moins oſé.

Maxime veut retourner le beau vers de *Cinna : s'il eût puni Sylla, Céſar eût moins oſé*, et répondre en écho ſur la même rime ; il dit une choſe qui a beſoin d'être éclaircie. Si *Céſar* n'eût pas été aſſaſſiné, *Auguſte*, ſon fils adoptif, eût été bien plus aiſément le maître, et beaucoup plus maître. Il eſt vrai qu'il n'y eût point eu de guerre civile ; et c'eſt par cela même que l'empire d'*Auguſte* eût été mieux affermi, et qu'il eût oſé davantage. Il eſt vrai encore que, ſans le meurtre de *Céſar*, il n'y eût point eu de proſcription. Il reſte donc à diſcuter quelle a été la véritable cauſe du

triumvirat et des guerres civiles. Or il eſt indubitable que ces diſſertations ne conviennent guère à la tragédie. Quoi ! après ces vers : *Mais je le retiendrai pour vous en faire part... Je vous donne Emilie : Cinna*, diſſerte ! il n'eſt pas troublé ! et il le ſera enſuite. Quel eſt le lecteur qui ne s'attend pas à de violentes agitations dans un tel moment ? Si *Cinna* les éprouvait, ſi *Maxime* s'en apercevait, cette ſituation ne ſerait-elle pas plus naturelle et plus théâtrale ? Encore une fois, je ne propoſe cette idée que comme un doute ; mais je crois que les combats du cœur ſont toujours plus intéreſſans que des raiſonnemens politiques, et ces conteſtations qui au fond ſont ſouvent un jeu d'eſprit aſſez froid. C'eſt au cœur qu'il faut parler dans une tragédie.

VERS 49.

Mais quand j'aurai vengé Rome des maux ſoufferts,
Je ſaurai le braver juſque dans les enfers.

L'eſprit de notre langue ne permet guère ces participes ; nous ne pouvons dire *des maux ſoufferts*, comme on dit *des maux paſſés*. *Soufferts* ſuppoſe par quelqu'un ; *les maux qu'elle a ſouffert* : il ſerait à ſouhaiter que cet exemple de *Corneille* eût fait une règle ; la langue y gagnerait une marche plus rapide.

VERS 52.

Je veux joindre à ſa main ma main enſanglantée,
L'épouſer ſur ſa cendre...

Cet affermiſſement de *Cinna* dans ſon crime, cette fureur d'épouſer *Emilie* ſur le tombeau d'*Auguſte*, cette perſévérance dans la fourberie avec laquelle il a perſuadé *Auguſte* de ne point abdiquer, ne font eſpérer aucun remords ; il était naturel qu'il en eût quand *Auguſte* lui a dit qu'il partagerait l'empire avec lui. Le cœur humain eſt ainſi fait : il ſe laiſſe toucher par le ſentiment préſent des bienfaits ; et le ſpectateur n'attend pas d'un homme qui s'endurcit lorſqu'il devrait être attendri, qu'il s'attendrira après cet endurciſſement. Nous donnerons plus de jour à ce doute dans la ſuite.

v. 58.

Ami, dans ce palais on peut nous écouter.

Et que peut-il dire de plus fort que ce qu'il a déjà dit? N'a-t-il pas, dans ce même palais, déclaré qu'il veut épouſer *Emilie* ſur la cendre d'*Auguſte?* Cette concluſion de l'acte paraît un peu fautive. On ſent aſſez qu'il n'eſt pas vraiſemblable que l'on conſpire et qu'on rende compte de la conſpiration dans le cabinet d'*Auguſte*.

Les acteurs ſont ſuppoſés avoir paſſé d'un appartement dans un autre : mais ſi le lieu où ils ſont eſt *ſi mal propre à cette confidence*, il ne fallait donc pas y dire tous ſes ſecrets. Il valait mieux motiver la ſortie par la néceſſité d'aller tout préparer pour la mort d'*Auguſte ;* c'eût été une raiſon valable et intéreſſante, et le péril d'*Auguſte* en eût redoublé.

L'obſervation la plus importante, à mon avis, c'eſt qu'ici l'intérêt change. On déteſtait *Auguſte ;* on s'intéreſſait beaucoup à *Cinna :* maintenant c'eſt *Cinna* qu'on hait, c'eſt en faveur d'*Auguſte* que le cœur ſe déclare. Lorſque ainſi on s'intéreſſe tour à tour pour les partis contraires, on ne s'intéreſſe en effet pour perſonne : c'eſt ce qui fait que pluſieurs gens de lettres regardent Cinna plutôt comme un bel ouvrage, que comme une tragédie intéreſſante.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

VERS 2.

Il adore Emilie, il eſt adoré d'elle ;
Mais ſans venger ſon père il n'y peut aſpirer.

CEPENDANT *Maxime* a été témoin qu'*Auguſte* a donné *Emilie* à *Cinna ;* il peut croire que *Cinna* peut aſpirer à elle, ſans tuer *Auguſte. Cinna* et *Maxime* peuvent préſumer qu'*Emilie* ne tiendra pas contre un tel bienfait. *Maxime* ſur-tout n'a nulle raiſon de penſer le contraire, puiſqu'il ne ſait point encore ſi *Emilie* cède ou non à la bonté d'*Auguſte ;* et *Cinna* peut penſer qu'*Emilie* ſera touchée comme il commence lui-même à l'être. *Cinna* doit ſans doute l'eſpérer, et *Maxime* doit le craindre. Il doit donc dire : *Emilie* ſera à lui, ſoit qu'il cède aux bienfaits d'*Auguſte*, ſoit qu'il l'aſſaſſine.

V. 5.

Je ne m'étonne plus de cette violence,
Dont il contraint Auguſte à garder ſa puiſſance.

Le mot de *violence* eſt peut-être trop fort. *Cinna* a étalé un faux zèle, une fourbe éloquente ; eſt-ce là de la violence ?

VERS 7.

La ligue ſe romprait s'il s'en était démis.

On ſe démet d'une charge, d'un emploi, d'une dignité, mais on ne ſe démet pas d'une puiſſance. L'auteur veut dire ici que la ligue ſe diſſiperait ſi *Auguſte* renonçait à l'empire. Mais ce vers fait entendre *ſi Cinna s'était démis de cette ligue*, parce que cet *il* tombe ſur *Cinna*. C'eſt une faute très-légère.

V. 9.

Ils ſervent à l'envi la paſſion d'un homme...

Il y avait *abuſés;* on a ſubſtitué *à l'envi.*

V. 13.

Vous êtes ſon rival! — Oui, j'aime ſa maîtreſſe,
Et l'ai caché toujours avec aſſez d'adreſſe.

Ces vers de comédie, et cette manière froide d'exprimer qu'il eſt rival de *Cinna*, ne contribuent pas peu à l'aviliſſement de ce perſonnage. L'amour qui n'eſt pas une grande paſſion n'eſt pas théâtral.

V. 21.

Que l'amitié me plonge en un malheur extrême!

Ni ſon amitié ni ſon amour n'intéreſſe. J'ai toujours remarqué que cette ſcène eſt froide au théâtre ; la raiſon en eſt que l'amour de *Maxime* eſt inſipide. On apprend au troiſième

acte que ce *Maxime* eſt amoureux. Si *Oreſte*, dans Andromaque, n'était rival de *Pyrrhus* qu'au troiſième acte, la pièce ſerait froide. L'amour de *Maxime* ne fait aucun effet, et tout ſon rôle n'eſt que celui d'un lâche ſans aucune paſſion théâtrale.

VERS 24.

Gagnez une maîtreſſe accuſant un rival.

Il ſemble par la conſtruction que ce ſoit *Emilie* qui accuſe : il fallait *en accuſant* pour lever l'équivoque ; légère inadvertance qui ne fait aucun tort.

V. 28.

Un véritable amant ne connaît point d'amis.

En général, ces maximes et ce terme de *véritable amant*, ſont tirés des romans de ce temps-là, et ſur-tout de l'Aſtrée, où l'on examine ſérieuſement ce qui conſtitue le véritable amant. Vous ne trouverez jamais ni ces maximes ni ces mots, *véritables amans*, *vrais amans*, dans *Racine*. Si vous entendez par *véritable amant* un homme agité d'une paſſion effrénée, furieux dans ſes déſirs, incapable d'écouter la raiſon, la vertu, la bienſéance, *Maxime* n'eſt rien de tout cela ; il eſt de ſang froid ; à peine parle-t-il de ſon amour. De plus il eſt l'ami de *Cinna* et ſon confident ;

il doit s'être douté que *Cinna* aime *Emilie :* il voit qu'*Auguſte* a donné *Emilie* à *Cinna ;* c'était alors qu'il devait éprouver le ſentiment de la jalouſie. Ni les remords de *Cinna*, ni la jalouſie de *Maxime* ne remuent l'ame ; pourquoi ? c'eſt qu'ils viennent trop tard, comme on l'a déjà dit ; c'eſt qu'ils ont différé au lieu de ſentir.

VERS 61.

Nous diſputons en vain, et ce n'eſt que folie
De vouloir par ſa perte acquérir Emilie ;
Ce n'eſt pas le moyen de plaire à ſes beaux yeux,
Que de priver du jour ce qu'elle aime le mieux.

Ce n'eſt que folie, vers comique, indigne de la tragédie.

Plaire à ſes beaux yeux, expreſſion fade. *Ce qu'elle aime le mieux*, encore pire.

Je conſerve ce ſang qu'elle veut voir périr.

Périr un ſang eſt un barbariſme. Ces fautes ſont d'autant plus ſenties que la ſcène eſt froide.

v. 66.

Je veux gagner ſon cœur plutôt que ſa perſonne.

Remarquez qu'on ne s'intéreſſe jamais à un amant qu'on eſt sûr qui ſera rebuté. Pourquoi *Oreſte* intéreſſe-t-il dans Andromaque ?

c'eſt que *Racine* a eu le grand art de faire eſpérer qu'*Oreſte* ſerait aimé. Un amant toujours rebuté par ſa maîtreſſe l'eſt toujours auſſi par le ſpectateur, à moins qu'il ne reſpire la fureur de la vengeance. Point de vraie tragédie ſans grandes paſſions.

VERS 73.

C'eſt ce qu'à dire vrai je vois fort difficile.

Cette manière de répondre à une objection preſſante ſent un peu plus le valet de comédie que le confident tragique.

v. 85.

Cinna vient, et je veux en tirer quelque choſe...

On ne voit pas ce qu'il veut tirer de *Cinna*; s'il veut être inſtruit que *Cinna* eſt ſon rival, il le ſait déjà.

SCENE II.

v. 2.

Puis-je d'un tel chagrin ſavoir quel eſt l'objet? —
Emilie et Céſar. L'un et l'autre me gêne.

C'eſt-là peut-être ce que *Cinna* devait dire immédiatement après la conférence d'*Auguſte*. Pourquoi a-t-il à préſent des remords? s'eſt-il paſſé quelque choſe de nouveau qui ait pu lui en donner? Je demande toujours pourquoi

il n'en a point ſenti, quand les bienfaits et la tendreſſe d'*Auguſte* devaient faire ſur ſon cœur une ſi forte impreſſion ? Il a été perfide ; il s'eſt obſtiné dans ſa perfidie. Les remords ſont le partage naturel de ceux que l'emportement des paſſions entraîne au crime, mais non pas des fourbes conſommés. C'eſt ſur quoi les lecteurs qui connaiſſent le cœur humain doivent prononcer. Je ſuis bien loin de porter un jugement.

VERS 22.

Des deux côtés j'offenſe et ma gloire et mes dieux.

Pourquoi les dieux ? eſt-ce parce qu'il a fait ſerment à ſa maîtreſſe ? Il eſt utile d'obſerver ici que dans beaucoup de tragédies modernes on met ainſi les dieux à la fin du vers à cauſe de la rime. *Manlius* dit qu'un homme tel que lui partage la vengeance *avec les dieux ;* un autre qu'il punit à l'exemple *des dieux :* un troiſième qu'il s'en prend *aux dieux. Corneille* tombe rarement dans cette faute puérile.

V. 25.

Vous n'aviez point tantôt ces agitations.

Vous voyez que *Corneille* a bien ſenti l'objection. *Maxime* demande à *Cinna* ce que tout le monde lui demanderait. Pourquoi

avez-vous des remords ſi tard? qu'eſt-il ſurvenu qui vous oblige à changer ainſi? Il veut en *tirer quelque choſe*, et cependant il n'en tire rien. S'il voulait s'éclaircir de la paſſion d'*Emilie*, n'aurait-il pas été convenable que d'abord il eût ſoupçonné leur intelligence, que *Cinna* la lui eût avouée, que cet aveu l'eût mis au déſeſpoir, et que ce déſeſpoir, joint aux conſeils d'*Euphorbe*, l'eût déterminé, non pas à être délateur, car cela eſt bas, petit et ſans intérêt, mais à laiſſer deviner la conſpiration par ſes emportemens?

VERS 28.

On ne les ſent auſſi que quand le coup approche;
Et l'on ne reconnaît de ſemblables forfaits
Que quand la main s'apprête à venir aux effets.

Oui, ſi vous n'avez pas reçu des bienfaits de celui que vous vouliez aſſaſſiner : mais ſi entre les préparatifs du crime et la conſommation, il vous a donné les plus grandes marques de faveur, vous avez tort de dire qu'on ne ſent des remords qu'au moment de l'aſſaſſinat.

Un coup n'approche pas : *reconnaître des forfaits* n'eſt pas le mot propre; *en venir aux effets* eſt faible et proſaïque.

Il ſera peut-être utile de faire voir comment *Shakeſpeare*, ſoixante ans auparavant, exprima

le

le même ſentiment dans la même occaſion. C'eſt *Brutus* prêt à aſſaſſiner *Céſar*.

„ Entre le deſſein et l'exécution d'une choſe „ ſi terrible, tout l'intervalle n'eſt qu'un rêve „ affreux. Le génie de Rome et les inſtrumens „ mortels de ſa ruine ſemblent tenir conſeil „ dans notre ame bouleverſée : cet état funeſte „ de l'ame tient de l'horreur de nos guerres „ civiles „.

Betweeen the acting of a dread full thing,
And the firſt motion, alle the interim is,
Like a fantaſma, or a hideous dream, &c.

Je ne préſente point ces objets de comparaiſon pour égaler les irrégularités ſauvages et capricieuſes de *Shakeſpeare* à la profondeur du jugement de *Corneille*, mais ſeulement pour faire voir comment des hommes de génie expriment différemment les mêmes idées. Qu'il me ſoit ſeulement permis d'obſerver encore qu'à l'approche de ces grands événemens, l'agitation qu'on ſent eſt moins un remords qu'un trouble dont l'ame eſt ſaiſie : ce n'eſt point un remords que *Shakeſpeare* donne à *Brutus*.

VERS 44.

Et formez vos remords d'une plus juſte cauſe ;
De vos lâches conſeils, qui ſeuls ont arrêté
Le bonheur renaiſſant de notre liberté.

Voilà la plus forte critique du rôle qu'a joué *Cinna* dans la conférence avec *Auguſte :* auſſi *Cinna* n'y répond-il point. Cette ſcène eſt un peu froide, et pourrait être très-vive ; car deux rivaux doivent dire des choſes intéreſſantes, ou ne pas paraître enſemble ; ils doivent être à la fois défians et animés ; mais ici ils ne font que raiſonner. *Arrêter un bonheur renaiſſant*, l'expreſſion eſt trop impropre.

VERS 53.

Mais entendez crier Rome à votre côté.

Cela eſt plus froid encore, parce que *Maxime* fait ici l'enthouſiaſte mal à propos. Quiconque s'échauffe trop, refroidit. *Maxime* parle en rhéteur : il devrait épier avec une douleur ſombre toutes les paroles de *Cinna*, paraître jaloux, être près d'éclater, ſe retenir. Il eſt bien loin d'être *un véritable amant*, comme le diſait ſon confident ; il n'eſt ni un vrai romain, ni un vrai conjuré, ni un vrai amant ; il n'eſt que froid et faible : il a même changé d'opinion ; car il diſait à *Cinna*, au ſecond acte : Pourquoi voulez-vous aſſaſſiner *Auguſte*, plutôt que de recevoir de lui la liberté de Rome? Et à préſent il dit : Pourquoi n'aſſaſſinez-vous pas *Auguſte ?* Veut-il par là faire perſévérer *Cinna* dans le crime, afin d'avoir une raiſon de plus pour être ſon délateur,

comme *Cinna* a voulu empêcher *Auguſte* d'abdiquer, afin d'avoir un prétexte de plus de l'aſſaſſiner ? En ce cas, voilà deux ſcélérats qui cachent leur baſſe perfidie par des raiſonnemens ſubtils.

VERS 57.

Ami, n'accable plus un eſprit malheureux
Qui ne forme qu'en lâche un deſſein généreux.

Voilà *Cinna* qui ſe donne lui-même le nom de *lâche*, et qui par ce ſeul mot détruit tout l'intérêt de la pièce, toute la grandeur qu'il a déployée dans le premier acte. Que veulent dire les *abois* d'une vieille amitié qui lui fait pitié ? Quelle façon de parler ! et puis il parle de ſa *mélancolie !*

V. *dern.*

Adieu, je me retire en confident diſcret.

Maxime finit ſon indigne rôle dans cette ſcène par un vers de comédie, et en ſe retirant comme un valet à qui on dit qu'on veut être ſeul. L'auteur a entièrement ſacrifié ce rôle de *Maxime :* il ne faut le regarder que comme un perſonnage qui ſert à faire valoir les autres.

SCENE III.

VERS 1.

Donne un plus digne nom au glorieux empire
Du noble ſentiment que la vertu m'inſpire, *&c.*

Voici le cas où un monologue eſt convenable. Un homme dans une ſituation violente peut examiner avec lui-même le danger de ſon entrepriſe, l'horreur du crime qu'il va commettre, écouter ou combattre ſes remords; mais il fallait que ce monologue fût placé après qu'*Auguſte* l'a comblé d'amitiés et de bienfaits, et non pas après une ſcène froide avec *Maxime*.

V. 11.

Qu'une ame généreuſe a de peine à faillir!

Ce vers ne prouve-t-il pas ce que j'ai déjà dit, que ce n'était pas à *Cinna* à donner à l'empereur des conſeils du fourbe le plus déterminé? S'il a une ame ſi généreuſe, s'il a tant de *peine à faillir*, pourquoi n'a-t-il pas affermi *Auguſte* dans le deſſein de quitter l'empire? S'il a tant de *peine à faillir*, pourquoi n'a-t-il pas ſenti les plus cuiſans remords au moment qu'*Auguſte* lui donnait *Emilie*?

VERS 17.

S'il faut percer le flanc d'un prince magnanime,
Qui du peu que je ſuis fait une telle eſtime, *&c.*

Ce diſcours eſt d'un vil domeſtique, et non pas d'un ſénateur romain : il achève d'avilir ſon rôle qui était ſi mâle, ſi fier, ſi terrible au premier acte. On s'intéreſſait à *Cinna*, et à préſent on ne s'intéreſſe qu'à *Auguſte*.

V. 21.

O coup, ô trahiſon trop indigne d'un homme !

J'en reviens toujours à ce remords trop tardif ; je ſoupçonne qu'il ſerait très-touchant, très-intéreſſant, s'il avait été plus prompt, s'il n'était pas contradictoire avec la rage d'épouſer *Emilie* ſur la cendre d'*Auguſte*. *Metaſtaſio*, dans ſa *Clemenza di Tito*, imitée de Cinna, commence par donner des remords à *Seſtus* qui joue le rôle de *Cinna*.

V. 29.

Mais je dépends de vous, ô ſerment téméraire !

Non, ſans doute, il ne dépend pas de ce ſerment ; c'eſt chercher un prétexte, et non pas une raiſon. Voilà un plaiſant ſerment que la promeſſe faite à une femme de haſarder le dernier ſupplice pour faire une très-vilaine action ! Il devait dire : Les conjurés et moi

nous avons fait ſerment de venger la patrie. Voilà un ſerment reſpectable.

VERS 30.

O haine d'Emilie, ô ſouvenir d'un père !
Ma foi, mon cœur, mon bras, tout vous eſt engagé,
Et je ne puis plus rien que par votre congé.

Par votre congé ne ſe dit plus, et en effet ne devait pas ſe dire, puiſque ce mot vient de *congédier*, qui ne ſignifie pas *permettre*. Comment un homme qui n'a pas les fureurs de l'amour, un petit-fils de *Pompée*, qui a aſſemblé tant de romains pour rendre la liberté à la patrie, peut-il dire en langage de ruelle, je ne peux rien que par le congé d'une femme ? Il fallait donc le peindre dès le premier acte comme un homme éperdu d'amour, forcé par une maîtreſſe qu'il idolâtre à conſpirer contre un maître qu'il aime. C'eſt ainſi que *Metaſtaſio* peint *Seſtus* dans la *Clemenza di Tito*, en donnant à ce *Titus* le caractère de l'*Oreſte* de *Racine*. Ce n'eſt pas que je préfère ce *Seſtus* à *Cinna*, il s'en faut beaucoup ; mais je dis que le rôle de *Cinna* ſerait beaucoup plus touchant, ſi on l'avait peint dès le premier acte aveuglé par une paſſion furieuſe ; mais il a joué à ce premier acte le rôle d'un *Brutus*, et au troiſième il n'eſt plus qu'un amant timide.

VERS 38.

Rendez-la, comme à vous, à mes vœux exorable.

Exorable devrait ſe dire ; c'eſt un terme ſonore, intelligible, néceſſaire et digne des beaux vers que débite *Cinna*. Il eſt bien étrange qu'on diſe *implacable* et non *placable ; ame inaltérable*, et non pas *ame altérable ; héros indomptable*, et non *héros domptable*, &c.

V. *dern.*

Mais voici de retour cette aimable inhumaine.

Aimable inhumaine fait quelque peine à cauſe de tant de fades vers de galanterie où cette expreſſion commune ſe trouve.

SCENE IV.

V. 20.

Je vous aime, Emilie, et le ciel me foudroie
Si cette paſſion ne fait toute ma joie,

fait toujours un peu rire. *Avec toute l'ardeur qu'un digne objet peut attendre d'un grand cœur*, eſt du ſtyle de *Scudéri*. Ce n'eſt que depuis *Racine* qu'on a proſcrit ces fades lieux communs.

V. 28.

Les faveurs du tyran emportent tes promeſſes.

Des faveurs qui emportent des promeſſes. Cette

figure n'a pas de ſens en français. Les faveurs d'*Auguſte* peuvent l'emporter ſur les promeſſes de *Cinna*, les faire oublier, mais elles ne les emportent pas. *Quinault* a dit avec élégance et juſteſſe :

Mais le zéphyr léger et l'onde fugitive
Ont bientôt emporté les ſermens qu'elle a faits.

VERS 34.

Il peut faire trembler la terre ſous ſes pas,
Mettre un roi hors du trône, et donner ſes Etats.

Il y avait :

Jeter un roi du trône, et donner ſes Etats.

Mettre hors eſt bien moins énergique que *jeter*, et n'eſt pas même une expreſſion noble. *Roi hors* eſt dur à l'oreille. Pourquoi ne dirait-on pas *jeter du trône?* On dit bien *jeter du haut du trône :* en tout cas *chaſſer* eût été mieux que *mettre hors*. Quelquefois en corrigeant on affaiblit.

v. 38.

Mais le cœur d'Emilie eſt hors de ſon pouvoir.

Voilà une imitation admirable de ces beaux vers d'*Horace :*

Et cuncta terrarum ſubacta,
Præter atrocem animum Catonis.

Cette

Cette imitation eſt d'autant plus belle, qu'elle eſt en ſentiment. Pluſieurs s'étonnent qu'*Emilie*, affectant de penſer comme *Caton*, ait cependant reçu pendant quinze ans les bienfaits et l'argent d'*Auguſte* dont *l'épargne lui a été ouverte*. Cette conduite ne ſemble pas s'accorder avec cette inflexibilité héroïque dont elle fait parade.

VERS 40.

Je ſuis toujours moi-même, et ma foi toujours pure.

Il faut, *ma foi eſt toujours pure*. *Ma foi* ne peut être gouvernée par *je ſuis*. *Foi pure* ne ſe dit qu'en théologie.

V. 43.

Et prends vos intérêts par-delà mes ſermens.

Par-delà mes ſermens : expreſſion dont je ne trouve que cet exemple ; et cet exemple me paraît mériter d'être ſuivi.

V. 48.

La conjuration s'en allait diſſipée.

Votre haine s'en allait trompée. C'eſt un barbariſme.

V. 54.

Que je ſois le butin de qui l'oſe épargner !..

Butin n'eſt pas le mot propre.

VERS 58.

Et malgré ſes bienfaits je rends tout à l'amour,
Quand je veux qu'il périſſe ou vous doive le jour.

La ſcène ſe refroidit par ces argumens de *Cinna ;* il veut prouver qu'il a ſatisfait à l'amour, parce qu'il veut que le ſort d'*Auguſte* dépende de ſa maîtreſſe. Toute cette tirade paraît un peu obſcure.

V. 61.

Souffrez ce faible effort de ma reconnaiſſance,
Que je tâche de vaincre un indigne courroux,
Et vous donner pour lui l'amour qu'il a pour vous.

Il faut *et de vous donner*. Le mot d'*amour* n'eſt point du tout convenable.

V. 64.

Une ame généreuſe et que la vertu guide
Fuit la honte des noms d'ingrate et de perfide ;
Elle en hait l'infamie attachée au bonheur,
Et n'accepte aucun bien aux dépens de l'honneur.

Toutes ces ſentences refroidiſſent encore. Voyez ſi *Oreſte* et *Hermione* parlent en ſentences.

V. 71.

Les cœurs les plus ingrats ſont les plus généreux.

Elle a déjà retourné cette penſée plus d'une fois.

VERS 73.

Je me fais des vertus dignes d'une romaine.

Ce vers eſt beau, et ces ſentimens d'*Emilie* ne ſe démentent jamais. Pluſieurs demandent encore pourquoi cette *Emilie* ne touche point; pourquoi ce perſonnage ne fait pas au théâtre la grande impreſſion qu'y fait *Hermione :* elle eſt l'ame de toute la pièce, et cependant elle inſpire peu d'intérêt. N'eſt-ce point parce qu'elle n'eſt pas malheureuſe ? n'eſt-ce point parce que les ſentimens d'un *Brutus*, d'un *Caſſius*, conviennent peu à une fille ? n'eſt-ce point parce que ſa facilité à recevoir l'argent d'*Auguſte* dément la grandeur d'ame qu'elle affecte ? n'eſt-ce point parce que ce rôle n'eſt pas tout-à-fait dans la nature ? Cette fille que *Balzac* appelle une *adorable furie*, eſt-elle ſi adorable ? C'eſt *Emilie* que *Racine* avait en vue, lorſqu'il dit dans une de ſes préfaces qu'il ne veut pas mettre ſur le théâtre de ces femmes qui font des leçons d'héroïſme aux hommes. Malgré tout cela, le rôle d'*Emilie* eſt plein de choſes ſublimes ; et quand on compare ce qu'on feſait alors à ce ſeul rôle d'*Emilie*, on eſt étonné, on admire.

v. 80.

Il abaiſſe à nos pieds l'orgueil des diadêmes ;
Il nous fait ſouverains ſur leurs grandeurs ſuprêmes.

Il faut remarquer les plus légères fautes de langage. On eſt *ſouverain de*, on n'eſt pas *ſouverain ſur*, encore moins *ſouverain ſur une grandeur :* mais ce qui eſt bien plus digne de remarque, c'eſt que le ſecond vers n'eſt qu'une faible répétition du premier.

VERS 85.

Pour être plus qu'un roi, tu te crois quelque choſe.

Ce beau vers eſt une contradiction avec celui que dit *Auguſte* au cinquième acte :

Qu'en te couronnant roi je t'aurais donné moins.

Ou *Emilie* ou *Auguſte* a tort. Il n'eſt pas douteux que le vers d'*Emilie* étant plus romain, plus fort, et même étant devenu proverbe, ne dût être conſervé, et celui d'*Auguſte* ſacrifié ; mais il faut ſur-tout remarquer que ces hyperboles commencent à déplaire, qu'on y trouve même du ridicule, qu'il y a une diſtance infinie entre un grand roi et un marchand de Rome, que ces exagérations d'une fille à qui *Auguſte* fait une penſion révoltent bien des lecteurs, et que ces conteſtations entre *Cinna* et ſa maîtreſſe ſur la grandeur romaine, n'ont pas toute la chaleur de la véritable tragédie.

v. 86.

Aux deux bouts de la terre en eſt-il un ſi vain,
Qu'il prétende égaler un citoyen romain ?

Il y avait :

Aux deux bouts de la terre en eſt-il d'aſſez vain
Pour prétendre égaler un citoyen romain ?

VERS 90.

Attale, ce grand roi dans la pourpre blanchi,
Qui du peuple romain ſe nommait l'affranchi,
Quand de toute l'Aſie il ſe fût vu l'arbitre,
Eût encor moins priſé ſon trône que ce titre.

Cet exemple du roi *Attale* ſerait peut-être plus convenable dans un conſeil que dans la bouche d'une fille qui veut venger ſon père. Mais la beauté de ces vers et ces traits tirés de l'hiſtoire romaine, font un très-grand plaiſir aux lecteurs, quoique au théâtre ils refroidiſſent un peu la ſcène. Au reſte, cet *Attale* était un très-petit roi de Pergame, qui ne poſſédait pas un pays de trente lieues.

V. 98.

Le ciel a trop fait voir en de tels attentats
Qu'il hait les aſſaſſins et punit les ingrats.

Cette réplique de *Cinna* ne paraît pas convenable. Un ſujet parle ainſi dans une monarchie ; mais un homme du ſang de *Pompée* doit-il parler en ſujet ?

VERS 106.

Dis que de leur parti toi-même tu te rends,
De te remettre au foudre à punir les tyrans.

Cela n'eſt ni français ni clairement exprimé; et ces diſſertations ſur la foudre ne ſont plus tolérées.

V. 112.

Sans emprunter ta main pour ſervir ma colère,
Je ſaurai bien venger mon pays et mon père.

Le mot de *colère* ne paraît peut-être pas aſſez juſte. On ne ſent point de colère pour la mort d'un père mis au nombre des proſcrits il y a trente ans. Le mot de *reſſentiment* ſerait plus propre : mais en poëſie *colère* peut ſignifier *indignation*, *reſſentiment*, *ſouvenir des injures*, *déſir de vengeance.*

V. 121.

Et, comme pour toi ſeul l'amour veut que je vive, *&c.*

Je remarque ailleurs que toutes les phraſes qui commencent par *comme* ſentent la diſſertation, le raiſonnement, et que la chaleur du ſentiment ne permet guère ce tour proſaïque. Mais eſt-ce un ſentiment bien touchant, bien tragique que celui d'*Emilie? Je n'ai pas voulu tuer Auguſte moi-même, parce qu'on m'aurait tuée; je veux vivre pour toi, et je veux que ce ſoit toi qui haſardes ta vie*, &c.

VERS 125.

Quand j'ai penſé chérir un neveu de Pompée,
. . . . D'un faux ſemblant mon eſprit abuſé
A fait choix d'un eſclave en ſon lieu ſuppoſé.

Il eſt trop dur d'appeler *Cinna eſclave* au propre, de lui dire qu'il eſt un fils ſuppoſé, qu'il eſt fils d'un eſclave ; cette condition était au-deſſous de celle de nos valets.

V. 130.

Mille autres à l'envi recevraient cette loi.

Doit-elle lui dire que mille autres aſſaſſineraient l'empereur pour mériter les bonnes grâces d'une femme ? Cela ne révolte-t-il pas un peu ? cela n'empêche-t-il pas qu'on ne s'intéreſſe à *Emilie ?* Cette préſomption de ſa beauté la rend moins intéreſſante. Une femme emportée par une grande paſſion touche beaucoup ; mais une femme qui a la vanité de regarder ſa poſſeſſion comme le plus grand prix où l'on puiſſe aſpirer, révolte au lieu d'intéreſſer. *Emilie* a déjà dit au premier acte qu'on publiera dans toute l'Italie qu'on n'a pu la mériter qu'en tuant *Auguſte ;* elle a dit à *Cinna : Songe que mes faveurs t'attendent.* Ici elle dit que *mille romains tueraient Auguſte pour mériter ſes bonnes grâces.* Quelle femme a jamais parlé ainſi ? Quelle différence entre

elle et *Hermione*, qui dit dans une ſituation à peu-près ſemblable :

Quoi ! ſans qu'elle employât une ſeule prière,
Ma mère en ſa faveur arma la Gréce entière !
Ses yeux pour leur querelle, en dix ans de combats,
Virent périr vingt rois qu'ils ne connaiſſaient pas.
Et moi, je ne prétends que la mort d'un parjure,
Et je charge un amant du ſoin de mon injure ;
Il peut me conquérir à ce prix, ſans danger,
Je me livre moi-même, et ne puis me venger !

C'eſt ainſi que s'exprime le goût perfectionné ; et le génie, dénué de ce goût sûr, bronche quelquefois. On ne prétend pas, encore une fois, rien diminuer de l'extrême mérite de *Corneille ;* mais il faut qu'un commentateur n'ait en vue que la vérité et l'utilité publique. Au reſte, la fin de cette tirade eſt fort belle.

VERS 148.

S'il nous ôte à ſon gré nos biens, nos jours, nos femmes,
Il n'a point juſqu'ici tyranniſé nos ames.

Mais en ce cas *Auguſte* eſt donc un monſtre à étouffer. *Cinna* ne devait donc pas balancer ; il a donc très-grand tort de ſe dédire. Ses remords ne ſont donc pas vrais ? Comment peut-il aimer un tyran qui ôte aux Romains

leurs biens, leurs femmes et leurs vies ? Ces contradictions ne font-elles pas tort au pathétique auſſi-bien qu'au vrai, ſans lequel rien n'eſt beau ?

VERS 150.

Mais l'empire inhumain qu'exercent vos beautés
Force juſqu'aux eſprits et juſqu'aux volontés.

C'eſt ici une idée poëtique, ou plutôt une ſubtilité. *Vos beautés ſont plus inhumaines qu'Auguſte !* ce n'eſt pas ainſi que la vraie paſſion parle. *Oreſte*, dans une circonſtance ſemblable, dit à *Hermione :*

Non, je vous priverai d'un plaiſir ſi funeſte,
Madame, il ne mourra que de la main d'Oreſte.

Il ne s'amuſe point à dire que les beautés inhumaines d'*Hermione* ſont des tyrans ; il le fait ſentir en ſe déterminant malgré lui à un crime. Ce n'eſt pas là le poëte qui parle, c'eſt le perſonnage.

V. 152.

Vous me faites priſer ce qui me déshonore ;
Vous me faites haïr ce que mon ame adore.

Priſer n'eſt plus d'uſage. *Cinna* ne priſe point ici ſon action, puiſqu'il la condamne. Il dit qu'il adore *Auguſte*, cela eſt beaucoup trop fort : il n'adore point *Auguſte ; il devrait*, dit-il,

donner ſon ſang pour lui mille et mille fois. Il devait donc être très-touché au moment que ce même *Auguſte* lui donnait *Emilie.* Il lui a conſeillé de garder l'empire pour l'aſſaſſiner, et il voudrait donner mille vies pour lui par réflexion.

VERS 157.

Mais ma main auſſitôt contre mon ſein tournée...
A mon crime forcé joindra mon châtiment.

Ces derniers vers réconcilient *Cinna* avec le ſpectateur ; c'eſt un très-grand art. *Racine* a imité ce morceau dans l'Andromaque :

Et mes mains auſſitôt contre mon ſein tournées, *&c.*

V. *pénultième.*

. . . . . Qu'il achève et dégage ſa foi,
Et qu'il choiſiſſe après de la mort ou de moi.

Ce ſont-là de ces traits qui portaient le docteur cité par *Balzac*, à nommer *Emilie adorable furie.* On ne peut guère finir un acte d'une manière plus grande ou plus tragique ; et ſi *Emilie* avait une raiſon plus preſſante de vouloir faire périr *Auguſte*, ſi elle n'avait appris que depuis peu qu'*Auguſte* a fait mourir ſon père, ſi elle avait connu ce père, ſi ce père même avait pu lui demander vengeance, ce rôle ſerait du plus grand intérêt. Mais ce qui peut

détruire tout l'intérêt qu'on prendrait à *Emilie*, c'eſt la ſuppoſition de l'auteur qu'elle eſt adoptée par *Auguſte*. On devait, chez les Romains, autant et plus d'amour filial à un père d'adoption qu'à un père qui ne l'était que par le ſang. *Emilie* conſpire contre *Auguſte*, ſon père et ſon bienfaiteur, au bout de trente ans, pour venger *Toranius* qu'elle n'a jamais vu. Alors cette furie n'eſt point du tout adorable ; elle eſt réellement parricide. Cependant gardons-nous bien de croire qu'*Emilie*, malgré ſon ingratitude, et *Cinna*, malgré ſa perfidie, ne ſoient pas deux très-beaux rôles ; tous deux étincellent de traits admirables.

ACTE QUATRIEME.

SCENE PREMIERE.

VERS 1.

Tout ce que tu me dis, Euphorbe, eſt incroyable. — Seigneur, le récit même en paraît effroyable.

Il eſt triſte qu'un ſi bas et ſi lâche ſubalterne, un eſclave affranchi, paraiſſe avec *Auguſte*, et que l'auteur n'ait pas trouvé dans la jalouſie de *Maxime*, dans les emportemens que ſa paſſion eût dû lui inſpirer, ou dans quelque

autre invention tragique, de quoi fournir des ſoupçons à *Auguſte*. Si le trouble de *Cinna*, celui de *Maxime*, celui d'*Emilie*, ouvraient les yeux de l'empereur, cela ſerait beaucoup plus noble et plus théâtral que la dénonciation d'un eſclave, qui eſt un reſſort trop mince et trop trivial.

VERS 13.

. . . . . Cinna ſeul dans ſa rage s'obſtine,
Et contre vos bontés d'autant plus ſe mutine.

Le ſecond vers eſt faible après l'expreſſion, *il s'obſtine dans ſa rage*. L'idée la plus forte doit toujours être la dernière. De plus, *ſe mutiner contre des bontés* eſt une expreſſion bourgeoiſe ; on ne l'emploie qu'en parlant des enfans. Ce n'eſt pas que ce mot *mutiné*, employé avec art, ne puiſſe faire un très-bel effet. *Racine* a dit :

Enchaîner un captif de ſes fers étonné,
Contre un joug qui lui plaît vainement mutiné.

D'autant plus exige un *que ;* c'eſt une phraſe qui n'eſt pas achevée.

SCENE II.

VERS 1.

Il l'a jugé trop grand pour ne pas s'en punir.

On ne peut nier que ce lâche et inutile menſonge d'*Euphorbe* ne ſoit indigne de la tragédie. Mais, dira-t-on, on a le même reproche à faire à *Oenone* dans Phèdre. Point du tout; elle eſt criminelle, elle calomnie *Hippolyte*; mais elle ne dit pas une fauſſe nouvelle : c'eſt cela qui eſt petit et bas.

SCENE III.

V. 1.

Ciel, à qui voulez-vous déſormais que je fie
Les ſecrets de mon ame et le ſoin de ma vie ?

Voilà encore une occaſion où un monologue eſt bien placé; la ſituation d'*Auguſte* eſt une excuſe légitime. D'ailleurs il eſt bien écrit, les vers en ſont beaux, les réflexions ſont juſtes, intéreſſantes; ce morceau eſt digne du grand *Corneille*.

V. 12

Songe aux fleuves de ſang où ton bras s'eſt baigné,
De combien ont rougi les champs de Macédoine.

Cela n'eſt pas français. Il fallait, *quels flots*

j'en ai verſés aux champs de Macédoine, ou quelque choſe de ſemblable.

VERS 27.

Rends un ſang infidèle à l'infidélité.

Ce vers eſt imité de *Malherbe*.

Fais de tous les aſſauts que la rage peut faire,
Une fidelle preuve à l'infidélité.

Un tel abus de mots et quelques longueurs, quelques répétitions empêchent ce beau monologue de faire tout ſon effet. A meſure que le public s'eſt plus éclairé, il s'eſt un peu dégoûté des longs monologues. On s'eſt laſſé de voir des empereurs qui parlaient ſi long-temps tout ſeuls. Mais ne devrait-on pas ſe prêter à l'illuſion du théâtre? *Auguſte* ne pouvait-il pas être ſuppoſé au milieu de ſa cour, et s'abandonner à ſes réflexions devant ſes confidens, qui tiendraient lieu du chœur des anciens?

Il faut avouer que le monologue eſt un peu long. Les étrangers ne peuvent ſouffrir ces ſcènes ſans action, et il n'y a peut-être pas aſſez d'action dans Cinna.

V. 57.

La vie eſt peu de choſe, et le peu qui t'en reſte
Ne vaut pas l'acheter par un prix ſi funeſte.

Ne vaut pas l'acheter par un prix ſi funeſte.

C'eſt ici le tour de phraſe italien. On dirait bien *non vale il comprar;* c'eſt un trope dont *Corneille* enrichiſſait notre langue.

VERS 65.

Mais jouiſſons plutôt nous-mêmes de ſa peine.

Peine ici veut dire *ſupplice.*

V. 71.

Qui des deux dois-je ſuivre et duquel m'éloigner?
Ou laiſſez-moi périr, ou laiſſez-moi régner.

Ces expreſſions, *qui des deux*, *duquel*, n'expriment qu'un froid embarras; elles peignent un homme qui veut réſoudre un problème, et non un cœur agité. Mais le dernier vers eſt très-beau, et eſt digne de ce grand monologue.

SCENE IV.

AUGUSTE, LIVIE.

On a retranché toute cette ſcène au théâtre depuis environ trente ans. Rien ne révolte plus que de voir un perſonnage s'introduire ſur la fin, ſans avoir été annoncé, et ſe mêler des intérêts de la pièce ſans y être néceſſaire. Le conſeil que *Livie* donne à *Auguſte* eſt rapporté dans l'hiſtoire; mais il fait un très-mauvais effet dans la tragédie. Il ôte à *Auguſte* la gloire de prendre de lui-même un parti

généreux. *Auguſte* répond à *Livie : Vous m'aviez bien promis des conſeils d'une femme, vous me tenez parole ;* et après ces vers comiques il ſuit ces mêmes conſeils. Cette conduite l'avilit. On a donc eu raiſon de retrancher tout le rôle de *Livie*, comme celui de l'infante dans le Cid. Pardonnons ces fautes au commencement de l'art, et ſur-tout au ſublime, dont *Corneille* a donné beaucoup plus d'exemples qu'il n'en a donné de faibleſſes dans ſes belles tragédies.

VERS 27.

J'ai trop par vos avis conſulté là-deſſus ;

Là-deſſus, *là-deſſous*, *ci-deſſus*, *ci-deſſous*, termes familiers qu'il faut abſolument éviter, ſoit en vers, ſoit en proſe.

v. 37.

Aſſez et trop long-temps ſon exemple vous flatte ;
Mais gardez que ſur vous le contraire n'éclate ;

n'exprime pas aſſez la penſée de l'auteur, ne forme pas une image aſſez préciſe. Le contraire d'un exemple ne peut ſe dire.

v. 53.

Vous m'aviez bien promis des conſeils d'une femme,
Vous me tenez parole, et c'en ſont-là, Madame.

Corneille devait d'autant moins mettre un reproche ſi injuſte et ſi aviliſſant dans la bouche d'*Auguſte*,

d'*Auguſte*, que cette groſſièreté eſt manifeſtement contraire à l'hiſtoire. *Uxori gratias egit*, dit *Sénèque* le philoſophe, dont le ſujet de Cinna eſt tiré.

VERS 56.

Depuis vingt ans je règne, et j'en fais les vertus.

Les vertus de régner eſt un barbariſme de phraſe, un ſoléciſme; on peut dire *les vertus des rois*, *des capitaines*, *des magiſtrats*, mais non *les vertus de régner*, *de combattre*, *de juger*.

V. 61.

Une offenſe qu'on fait à toute ſa province,
Dont il faut qu'il la venge ou ceſſe d'être prince.

La rime de *prince* n'a que celle de *province* en ſubſtantif: cette indigence eſt ce qui contribue davantage à rendre ſouvent la verſification françaiſe faible, languiſſante et forcée. *Corneille* eſt obligé de mettre *toute ſa province*, pour rimer à *prince*; et *toute ſa province* eſt une expreſſion bien malheureuſe, ſur-tout quand il s'agit de l'empire romain.

V. 67.

. . . . . Je ne vous quitte point,
Seigneur, que mon amour n'ait obtenu ce point.

Ce mot *point* eſt trivial et didactique. Premier *point*, ſecond *point*, *point* principal.

VERS 69.

C'eſt l'amour des grandeurs qui vous rend importun,

augmente encore la faute qui conſiſte à faire rejeter par *Auguſte* un très-bon conſeil, qu'en effet il accepte.

SCENE V.

EMILIE, FULVIE.

La ſcène reſte vide; c'eſt un grand défaut aujourd'hui, et dans lequel même les plus médiocres auteurs ne tombent pas. Mais *Corneille* eſt le premier qui ait pratiqué cette règle ſi belle et ſi néceſſaire, de lier les ſcènes, et de ne faire paraître ſur le théâtre aucun perſonnage ſans une raiſon évidente. Si le légiſlateur manque ici à la loi qu'il a introduite, il eſt aſſurément bien excuſable. Il n'eſt pas vraiſemblable qu'*Emilie* arrive avec ſa confidente pour parler de la conſpiration dans la même chambre dont *Auguſte* ſort; ainſi elle eſt ſuppoſée parler dans un autre appartement.

V. 1.

D'où me vient cette joie, et que mal à propos
Mon eſprit malgré moi goûte un entier repos?

On ne voit pas trop en effet d'où lui vient cette prétendue joie; c'était au contraire le moment des plus terribles inquiétudes. On

peut être alors atterré, immobile, égaré, accablé, insensible à force d'éprouver des sentimens trop profonds : mais de la joie ! cela n'est pas dans la nature.

VERS 9.

Et je vous l'amenais plus traitable et plus doux
Faire un second effort contre votre courroux.

Je vous l'amenais... faire un second effort contre un grand courroux n'est ni français ni intelligible ; de plus, comment cette *Fulvie* n'est-elle pas effrayée d'avoir vu *Cinna* conduit chez *Auguste*, et des complices arrêtés ? comment n'en parle-t-elle pas d'abord ? comment n'inspire-t-elle pas le plus grand effroi à *Emilie ?* Il semble qu'elle dise par occasion des nouvelles indifférentes.

V. 16.

Chacun diversement soupçonne quelque chose.

Ces termes lâches et sans idée, ces familiarités de la conversation, doivent être soigneusement évités.

V. 22.

Que même de son maître on dit je ne sais quoi.

Je ne sais quoi est du style de la comédie ; et ce n'est pas assurément un *je ne sais quoi*, que la mort de *Maxime*, principal conjuré.

VERS 23.

On lui veut imputer un déſeſpoir funeſte.

On lui veut imputer eſt de la gazette ſuiſſe ; *on veut dire qu'il s'eſt donné une bataille.*

V. 24.

On parle d'eaux du Tibre, et l'on ſe tait du reſte.

Il eſt bien ſingulier qu'elle diſe que *Maxime* s'eſt noyé et qu'on ſe tait du reſte. Qu'eſt-ce que le reſte ? et comment *Corneille*, qui corrigea quelques vers dans cette pièce, ne réforma-t-il pas ceux-ci ? n'avait-il pas un ami ?

V. 25.

Que de ſujets de craindre et de déſeſpérer,
Sans que mon triſte cœur en daigne murmurer !

Cela n'eſt pas naturel. *Emilie* doit être au déſeſpoir d'avoir conduit ſon amant au ſupplice. Le reſte n'eſt-il pas un peu de déclamation ? On entend toujours ces vers d'*Emilie* ſans émotion ; d'où vient cette indifférence ? c'eſt qu'elle ne dit pas ce que toute autre dirait à ſa place ; elle a forcé ſon amant à conſpirer, à courir au ſupplice, et elle parle de ſa gloire ! et elle eſt *fumante* d'un *courroux* généreux ! elle devrait être déſeſpérée, et non pas fumante.

V. 37.

Et je veux bien périr comme vous l'ordonnez,
Et dans la même aſſiette où vous me retenez.

Pourquoi les dieux voudraient-ils qu'elle mourût dans cette *aſſiette?* qu'importe qu'elle meure dans cette *aſſiette* ou dans une autre? Ce qui importe, c'eſt qu'elle a conduit ſon amant et ſes amis à la mort.

SCENE VI.

VERS 1.

Mais je vous vois, Maxime, et l'on vous feſait mort!

Ne diſſimulons rien, cette réſurrection de *Maxime* n'eſt pas une invention heureuſe. Qu'un héros qu'on croyait mort dans un combat reparaiſſe, c'eſt un moment intéreſſant; mais le public ne peut ſouffrir un lâche que ſon valet avait ſuppoſé s'être jeté dans la rivière. *Corneille* n'a pas prétendu faire un coup de théâtre; mais il pouvait éviter cette apparition inattendue d'un homme qu'on croit mort, et dont on ne déſire point du tout la vie; il était fort inutile à la pièce que ſon eſclave *Euphorbe* eût feint que ſon maître s'était noyé.

V. 18.

En faveur de Cinna je fais ce que je puis.

Maxime joue le rôle d'un miſérable; pourquoi l'auteur pouvant l'ennoblir, l'a-t-il rendu ſi bas? apparemment il cherchait un contraſte,

mais de tels contraſtes ne peuvent guère réuſſir que dans la comédie.

VERS 23.

Cinna dans ſon malheur eſt de ceux qu'il faut ſuivre,
Qu'il ne faut pas venger, de peur de leur ſurvivre.

Que veut dire *de peur de leur ſurvivre?* Le ſens naturel eſt qu'il ne faut pas venger *Cinna*, parce que ſi on le vengeait, on ne mourrait pas avec lui; mais en voulant le venger, on pourrait aller au ſupplice, puiſque *Auguſte* eſt maître, et que tout eſt découvert. Je crois que *Corneille* veut dire : *Tu feins de le venger, et tu veux lui ſurvivre.*

v. 33.

C'eſt un autre Cinna qu'en lui vous regardez.

Cela eſt comique, et achève de rendre le rôle de *Maxime* inſupportable.

v. 35.

Et puiſque l'amitié n'en feſait plus qu'une ame,
Aimez en cet ami l'objet de votre flamme.

L'auteur veut dire : *Cinna et Maxime n'avaient qu'une ame*, mais il ne le dit pas.

v. 38.

. . . Tu m'oſes aimer, et tu n'oſes mourir!

eſt ſublime.

VERS 58.

Maxime, en voilà trop pour un homme aviſé.

Aviſé n'eſt pas le mot propre ; il ſemble qu'au contraire *Maxime* a été trop aviſé ; il paraît trop évidemment un perfide ; *Emilie* l'a déjà appelé lâche.

v. 69.

Fuis ſans moi, tes amours ſont ici ſuperflus.

Superflus n'eſt pas encore le mot propre ; ces amours doivent être très-odieux à *Emilie.*

Cette ſcène de *Maxime* et d'*Emilie* ne fait pas l'effet qu'elle pourrait produire, parce que l'amour de *Maxime* révolte, parce que cette ſcène ne produit rien, parce qu'elle ne ſert qu'à remplir un moment vide, parce qu'on ſent bien qu'*Emilie* n'acceptera point les propoſitions de *Maxime*, parce qu'il eſt impoſſible de rien produire de théâtral et d'attachant entre un lâche qu'on mépriſe, et une femme qui ne peut l'écouter.

SCENE VII.

MAXIME *ſeul.*

Autant que le ſpectateur s'eſt prêté au monologue important d'*Auguſte*, qui eſt un perſonnage reſpectable, autant il ſe refuſe au

monologue de *Maxime*, qui excite l'indignation et le mépris. Jamais un monologue ne fait un bel effet que quand on s'intéreſſe à celui qui parle, que quand ſes paſſions, ſes vertus, ſes malheurs, ſes faibleſſes font dans ſon ame un combat ſi noble, ſi attachant, ſi animé, que vous lui pardonnez de parler trop long-temps à ſoi-même.

VERS 3.

. . . . . Et quel eſt le ſupplice
Que ta vertu prépare à ton vain artifice ?

Ce mot de *vertu* dans la bouche de *Maxime* eſt déplacé, et va juſqu'au ridicule.

V. 7.

Sur un même échafaud la perte de ſa vie
Etalera ſa gloire et ton ignominie.

Il n'y avait point d'échafaud chez les Romains pour les criminels. L'appareil barbare des ſupplices n'était point connu, excepté celui de la potence en croix pour les eſclaves.

V. 11.

Un même jour t'a vu par une fauſſe adreſſe
Trahir ton ſouverain, ton ami, ta maîtreſſe.

Fauſſe adreſſe eſt trop faible, et *Maxime* n'a point été adroit.

VERS 19.

VERS 19.

Jamais un affranchi n'eſt qu'un eſclave infame.

Il ne paraît pas convenable qu'un conjuré, qu'un ſénateur reproche à un eſclave de lui avoir fait commettre une mauvaiſe action ; ce reproche ſerait bon dans la bouche d'une femme faible, dans celle de *Phèdre*, par exemple, à l'égard d'*Oenone*, dans celle d'un jeune homme ſans expérience ; mais le ſpectateur ne peut ſouffrir un ſénateur qui débite un long monologue, pour dire à ſon eſclave qui n'eſt pas là, qu'il eſpère qu'il pourra ſe venger de lui, et le punir de lui avoir fait commettre une action infame.

V. 25.

Mon cœur te réſiſtait et tu l'as combattu
Juſqu'à ce que la fourbe ait ſouillé ſa vertu.

Il faut éviter cette cacophonie en vers, et même dans la proſe ſoutenue.

V. 29.

Mais les dieux permettront à mes reſſentimens
De te ſacrifier aux yeux des deux amans.

On ſe ſoucie fort peu que cet eſclave *Euphorbe* ſoit mis en croix ou non. Cet acte eſt un peu défectueux dans toutes ſes parties : la difficulté d'en faire cinq eſt ſi grande,

l'art était alors ſi peu connu, qu'il ſerait injuſte de condamner *Corneille*. Cet acte eût été admirable par-tout ailleurs dans ſon temps : mais nous ne recherchons pas ſi une choſe était bonne autrefois, nous recherchons ſi elle eſt bonne pour tous les temps.

VERS 31.

Et je m'oſe aſſurer qu'en dépit de mon crime
Mon ſang leur ſervira d'aſſez pure victime.

On ne peut pas dire *en dépit de mon crime* comme on dit *malgré mon crime*, *quel qu'ait été mon crime*, parce qu'un crime n'a point de dépit. On dit bien *en dépit de ma haine*, *de mon amour*, parce que les paſſions ſe perſonnifient.

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

VERS 1.

Prends un ſiége, Cinna, prends, et ſur toute choſe,
Obſerve exactement la loi que je t'impoſe.

Sede, inquit, Cinna; hoc primum à te peto ne loquentem interpellas. Toute cette ſcène eſt de *Sénèque* le philoſophe. Par quel prodige de l'art *Corneille* a-t-il ſurpaſſé *Sénèque*, comme

dans les Horaces il a été plus nerveux que *Tite-Live* ? c'eſt-là le privilége de la belle poëſie, et c'eſt un de ces exemples qui condamnent bien fortement ces auteurs, d'*Aubignac* et *la Motte*, qui ont voulu faire des tragédies en proſe : d'*Aubignac*, homme ſans talens, qui, pour avoir mal étudié le théâtre, croyait pouvoir faire une bonne tragédie dans la proſe la plus plate ; *la Motte*, homme d'eſprit et de génie, qui ayant trop négligé le ſtyle et la langue dans la poëſie pour laquelle il avait beaucoup de talent, voulut faire des tragédies en proſe, parce que la proſe eſt plus aiſée que la poëſie.

VERS 13.

Au milieu de leur camp tu reçus la naiſſance,
Et lorſque après leur mort tu vins en ma puiſſance,
Leur haine enracinée au milieu de ton ſein
T'avait mis contre moi les armes à la main.

Il y avait auparavant :

Ce fut dedans leur camp que tu pris la naiſſance ;
Et quand après leur mort tu vins en ma puiſſance,
Leur haine héréditaire, ayant paſſé dans toi,
T'avait mis à la main les armes contre moi.

Leur haine héréditaire était bien plus beau que *leur haine enracinée*.

V. 24.

Ma cour fut ta priſon, mes faveurs tes liens.

On ſous-entend *furent*. Ce n'eſt point une licence ; c'eſt un trope en uſage dans toutes les langues.

VERS 35.

De la façon enfin qu'avec toi j'ai vécu,
Les vainqueurs ſont jaloux du bonheur du vaincu.

De la façon eſt trop familier, trop trivial.

v. 48.

En te couronnant roi je t'aurais donné moins.

Voilà ce vers qui contredit celui d'*Emilie ;* d'ailleurs quel royaume aurait-il donné à *Cinna ?* Les Romains n'en recevaient point. Ce n'eſt qu'une inadvertance qui n'ôte rien au ſentiment et à l'éloquence vraie et ſans enflure dont ce morceau eſt rempli.

v. 63.

Ai-je de bons avis, ou de mauvais ſoupçons ?

Bons et mauvais n'eſt-il pas un peu trop antithèſe ? et ces antithèſes en général ne ſont-elles pas trop fréquentes dans les vers français et dans la plupart des langues modernes ?

v. 97.

Mais tu ferais pitié, même à ceux qu'il irrite,
Si je t'abandonnais à ton peu de mérite.

Ces vers et les ſuivans occaſionnèrent un jour une ſaillie ſingulière. Le dernier maréchal

de *la Feuillade*, étant ſur le théâtre, dit tout haut à *Auguſte :* Ah, tu me gâtes le *ſoyons amis*, *Cinna*. Le vieux comédien qui jouait *Auguſte* ſe déconcerta et crut avoir mal joué. Le maréchal après la pièce lui dit : Ce n'eſt pas vous qui m'avez déplu, c'eſt *Auguſte* qui dit à *Cinna* qu'il n'a aucun mérite, qu'il n'eſt propre à rien, qu'il fait pitié, et qui enſuite lui dit : *ſoyons amis*. Si le roi m'en diſait autant, je le remercierais de ſon amitié.

Il y a un grand ſens et beaucoup de fineſſe dans cette plaiſanterie. On peut pardonner à un coupable qu'on mépriſe, mais on ne devient pas ſon ami ; il fallait peut-être que *Cinna* très-criminel fût encore grand aux yeux d'*Auguſte*. Cela n'empêche pas que le diſcours d'*Auguſte* ne ſoit un des plus beaux que nous ayons dans notre langue.

VERS 127.

N'attendez point de moi d'infames repentirs.

Le *repentir* ne peut ici admettre de pluriel.

v. 130.

Je ſais ce que j'ai fait, et ce qu'il vous faut faire.

Le ſens eſt, *ce que vous devez faire ;* mais l'expreſſion eſt trop équivoque, elle ſemble ſignifier ce que *Cinna* doit faire à *Auguſte*.

SCENE II.

VERS 1.

Vous ne connaiſſez pas encor tous les complices ;
Votre Emilie en eſt, Seigneur, et la voici.

Les acteurs ont été obligés de retrancher *Livie*, qui venait faire ici le perſonnage d'un exempt, et qui ne diſait que ces deux vers. On les fait prononcer par *Emilie*, mais ils lui ſont peu convenables ; elle ne doit pas dire à *Auguſte*, *votre Emilie ;* ce mot la condamne : ſi elle vient s'accuſer elle-même, il faut qu'elle débute en diſant : *Je viens mourir avec Cinna.*

V. 6.

Quoi, l'amour qu'en ton cœur j'ai fait naître aujourd'hui
T'emporte-t-il déjà juſqu'à mourir pour lui ?
Ton ame à ces tranſports un peu trop s'abandonne,
Et c'eſt trop tôt aimer l'amant que je te donne.

Cette petite ironie eſt-elle bien placée dans ce moment tragique ? eſt-ce ainſi qu'*Auguſte* doit parler ?

V. 19.

Le ciel rompt le ſuccès que je m'étais promis.

On ne rompt point un ſuccès, encore moins un ſuccès qu'on s'eſt promis : on rompt une

union, on détruit des eſpérances, on fait avorter des deſſeins, on prévient des projets. Le ciel ne m'a pas accordé, m'ôte, me ravit le ſuccès que je m'étais promis.

VERS 33.

L'une fut impudique et l'autre parricide.

Il eſt ici queſtion de *Julie* et d'*Emilie*. Ce mot *impudique* ne ſe dit plus guère dans le ſtyle noble, parce qu'il préſente une idée qui ne l'eſt pas; on n'aime point d'ailleurs à voir *Auguſte* ſe rappeler cette idée humiliante et étrangère au ſujet. Les gens inſtruits ſavent trop bien qu'*Emilie* ne fut même jamais adoptée par *Auguſte;* elle ne l'eſt que dans cette pièce.

V. 34.

O ma fille! eſt-ce-là le prix de mes bienfaits?—
Ceux de mon père en vous firent mêmes effets.

Il y avait dans les premières éditions :

Mon père l'eut pareil de ceux qu'il vous a faits.

On a corrigé depuis :

Ceux de mon père en vous firent mêmes effets.

Mais *firent mêmes effets* n'eſt recevable ni en vers, ni en proſe.

VERS 44.

LIVIE.

C'en eſt trop, Emilie, arrête, *&c.*

Les comédiens ont retranché tout le couplet de *Livie*, et il n'eſt pas à regretter. Non-ſeulement *Livie* n'était pas néceſſaire, mais elle ſe feſait de fête mal à propos, pour débiter une maxime auſſi fauſſe qu'horrible, qu'il eſt permis d'aſſaſſiner pour une couronne, et qu'on eſt abſous de tous les crimes quand on règne.

V. 50.

Et dans le ſacré rang où ſa faveur l'a mis,
Le paſſé devient juſte et l'avenir permis.

Ce vers n'a pas de ſens. *L'avenir* ne peut ſignifier *les crimes à venir ;* et s'il le ſignifiait, cette idée ſerait abominable.

V. 16.

Si j'ai ſéduit Cinna, j'en ſéduirai bien d'autres.

Il ſemble qu'*Emilie* ſoit toujours sûre de faire conſpirer qui elle voudra, parce qu'elle ſe croit belle. Doit-elle dire à *Auguſte* qu'elle aura d'autres amans qui vengeront celui qu'elle aura perdu ?

V. 72.

Que la vengeance eſt douce à l'eſprit d'une femme !

Ce vers paraît trop du ton de la comédie,

et eſt d'autant plus déplacé, qu'*Emilie* doit être ſuppoſée avoir voulu venger ſon père, non pas parce qu'elle a le caractère d'une femme, mais parce qu'elle a écouté la voix de la nature.

VERS 73.

Je l'attaquai par-là, par-là je pris ſon ame.

Expreſſion trop familière.

V. 77.

J'en ſuis le ſeul auteur, elle n'eſt que complice.

Pourquoi toute cette conteſtation entre *Cinna* et *Emilie* eſt-elle un peu froide? C'eſt que ſi *Auguſte* veut leur pardonner, il importe fort peu qui des deux ſoit le plus coupable; et que s'il veut les punir, il importe encore moins qui des deux a ſéduit l'autre. Ces diſputes, ces combats à qui mourra l'un pour l'autre, font une grande impreſſion, quand on peut héſiter entre deux perſonnages, quand on ignore ſur lequel des deux le coup tombera, mais non pas quand tous les deux ſont condamnés et condamnables.

V. 80.

Mourez, mais en mourant ne ſouillez point ma gloire...
Et la mienne ſe perd ſi vous tirez à vous
Toute celle qui ſuit de ſi généreux coups.

Tirez à vous eſt une expreſſion trop peu

noble. *Généreux coups* ne peut ſe dire d'une entrepriſe qui n'a pas eu d'effet.

VERS 84.

Eh bien, prends-en ta part et me laiſſe la mienne.

Eh bien, *prends-en ta part* eſt du ton de la comédie.

V. 87.

Tout doit être commun entre de vrais amans.

Ce vers eſt encore du ton de la comédie ; et cette expreſſion *de vrais amans* revient trop ſouvent.

V. 102.

Mais enfin le ciel m'aime, et ſes bienfaits nouveaux
Ont arraché Maxime à la fureur des eaux.

Maxime vient ici faire un perſonnage auſſi inutile que *Livie*. Il paraît qu'il ne doit point dire à *Auguſte* qu'on l'a fait paſſer pour noyé, de peur qu'on n'eût envoyé après lui, puiſqu'il n'avait révélé la conſpiration qu'à condition qu'on lui pardonnerait. N'eût-il pas été mieux qu'il ſe fût noyé en effet de douleur d'avoir joué un ſi lâche perſonnage ? On ne s'intéreſſe qu'au ſort de *Cinna* et d'*Emilie*, et la grâce de *Maxime* ne touche perſonne.

SCENE DERNIERE.

VERS 11.

Euphorbe vous a feint que je m'étais noyé.

Feindre ne peut gouverner le datif ; on ne peut dire *feindre à quelqu'un.*

V. 15.

Je penſais la réſoudre à cet enlèvement,
Sous l'eſpoir du retour pour venger ſon amant.

Sous l'eſpoir du retour... expreſſion de comédie ; *retour pour venger*, expreſſion vicieuſe.

V. 18.

Sa vertu combattue a redoublé ſes forces.

On dit *les forces d'un Etat*, *la force de l'ame.* De plus, *Emilie* n'avait beſoin ni de force, ni de vertu pour mépriſer *Maxime.*

V. 22.

Si pourtant quelque grâce eſt due à mon indice...

Indice eſt là pour rimer à *artifice :* le mot propre eſt *aveu.*

V. 23.

Faites périr Euphorbe au milieu des tourmens.

C'eſt un ſentiment lâche, cruel et inutile.

VERS 37.

Soyons amis, Cinna, c'eſt moi qui t'en convie.

C'eſt ce que dit *Auguſte* qui eſt admirable ; c'eſt-là ce qui fit verſer des larmes au grand *Condé*, larmes qui n'appartiennent qu'à de belles ames.

De toutes les tragédies de *Corneille*, celle-ci fit le plus grand effet à la cour, et on peut lui appliquer ces vers du vieil *Horace :*

C'eſt aux rois, c'eſt aux grands, c'eſt aux eſprits bien faits,...

. . . . . .

C'eſt d'eux ſeuls qu'on attend la véritable gloire.

De plus, on était alors dans un temps où les eſprits animés par les factions qui avaient agité le règne de *Louis XIII*, ou plutôt du cardinal de *Richelieu*, étaient plus propres à recevoir les ſentimens qui règnent dans cette pièce. Les premiers ſpectateurs furent ceux qui combattirent à la Marfée, et qui firent la guerre de la fronde. Il y a d'ailleurs dans cette pièce un vrai continuel, un développement de la conſtitution de l'empire romain, qui plaît extrêmement aux hommes d'Etat ; et alors chacun voulait l'être.

J'obſerverai ici que dans toutes les tragédies grecques, faites pour un peuple ſi amoureux de ſa liberté, on ne trouve pas un trait qui

regarde cette liberté ; et que *Corneille*, né français, en eſt rempli.

VERS 47.

Aime Cinna, ma fille, en cet illuſtre rang ;
Préfères-en la pourpre à celle de mon ſang.

La pourpre d'un rang eſt intolérable : cette pourpre, comparée au ſang parce qu'il eſt rouge, eſt puérile.

V. 59.

J'oſe avec vanité me donner cet éclat,
Puiſqu'il change mon cœur, qu'il veut changer l'Etat,

n'eſt pas français.

V. 77.

Si tu l'aimes encor, ce ſera ton ſupplice. —
Je n'en murmure point, il a trop de juſtice.

Un ſupplice eſt juſte ; on l'ordonne avec juſtice ; celui qui punit a de la juſtice ; mais le ſupplice n'en a point, parce qu'un ſupplice ne peut être perſonnifié.

On retranche aux repréſentations ce dernier couplet de *Livie* comme les autres, par la raiſon que tout acteur qui n'eſt pas néceſſaire gâte les plus grandes beautés.

V. 89.

. . . . . Une céleſte flamme
D'un rayon prophétique illumine mon ame.

Un rayon prophétique ne ſemble pas convenir à *Livie*. La juſte eſpérance que la clémence d'*Auguſte* préviendra déſormais toute conſpiration, vaut bien mieux qu'un rayon prophétique.

REMARQUES

Sur l'examen de Cinna, imprimé par Corneille à la ſuite de ſa tragédie. (*Page 488, tome premier de l'édition in-4°.*)

Ce poëme a tant d'illuſtres ſuffrages qui lui donnent le premier rang parmi les miens, que je me ferais trop d'importans ennemis ſi j'en diſais du mal. Je ne le ſuis pas aſſez de moi-même pour chercher des défauts où ils n'en ont pas voulu voir, &c.

Quoique j'aye oſé y trouver des défauts, j'oſerais dire ici à *Corneille :* Je ſouſcris à l'avis de ceux qui mettent cette pièce au-deſſus de tous vos autres ouvrages ; je ſuis frappé de la nobleſſe, des ſentimens vrais, de la force, de l'éloquence, des grands traits de cette tragédie. Il y a peu de cette emphaſe et de cette enflure qui n'eſt qu'une grandeur fauſſe. Le récit que fait *Cinna* au premier acte, la délibération d'*Auguſte*, pluſieurs traits d'*Emilie*, et

enfin la dernière ſcène, ſont des beautés de tous les temps, et des beautés ſupérieures. Quand je vous compare ſur-tout aux contemporains qui oſaient alors produire leurs ouvrages à côté des vôtres, je lève les épaules, et je vous admire comme un être à part. Qui étaient ces hommes qui voulaient courir la même carrière que vous? *Triſtan*, *la Caſe*, *Grenaille*, *Roſiers*, *Boyer*, *Colletet*, *Gaumin*, *Gillet*, *Provais*, *la Menardière*, *Magnon*, *Picou*, *de Broſſe*. J'en nommerais cinquante, dont pas un n'eſt connu, ou dont les noms ne ſe prononcent qu'en riant. C'eſt au milieu de cette foule que vous vous éleviez au-delà des bornes connues de l'art. Vous deviez avoir autant d'ennemis qu'il y avait de mauvais écrivains; et tous les bons eſprits devaient être vos admirateurs. Si j'ai trouvé des taches dans Cinna, ces défauts même auraient été de très-grandes beautés dans les écrits de vos pitoyables adverſaires; je n'ai remarqué ces défauts que pour la perfection d'un art dont je vous regarde comme le créateur. Je ne peux ni ajouter ni ôter rien à votre gloire : mon ſeul but eſt de faire des remarques utiles aux étrangers qui apprennent votre langue, aux jeunes auteurs qui veulent vous imiter, aux lecteurs qui veulent s'inſtruire.

(Fin de l'examen.) *C'eſt l'incommodité des*

pièces embarraſſées qu'en termes de l'art on nomme implexes, *par un mot emprunté du latin, telles que ſont Rodogune et Héraclius. Elle ne ſe rencontre pas dans les ſimples ; mais comme celles-là ont ſans doute beſoin de plus d'eſprit pour les imaginer et de plus d'art pour les conduire, celles-ci n'ayant pas le même ſecours du côté du ſujet, demandent plus de force de vers, de raiſonnement et de ſentimens pour les ſoutenir.*

On peut conclure de ces derniers mots, que les pièces ſimples ont beaucoup plus d'art et de beauté que les pièces implexes. Rien n'eſt plus ſimple que l'Oedipe et l'Electre de *Sophocle*, et ce ſont avec leurs défauts les deux plus belles pièces de l'antiquité. Cinna et Athalie, parmi les modernes, ſont, je crois, fort au-deſſus d'Electre et d'Oedipe. Il en eſt de même dans l'épique ; qu'y a-t-il de plus ſimple que le quatrième livre de *Virgile?* Nos romans au contraire ſont chargés d'incidens et d'intrigues.

LES

LES HORACES,

Tragédie repréſentée en 1641.

PREFACE DU COMMENTATEUR.

Si on reprocha à *Corneille* d'avoir pris dans des eſpagnols les beautés les plus touchantes du Cid, on dut le louer d'avoir tranſporté ſur la ſcène françaiſe, dans les Horaces, les morceaux les plus éloquens de *Tite-Live*, et même de les avoir embellis. On ſait que quand on le menaça d'une ſeconde critique ſur la tragédie des Horaces ſemblable à celle du Cid, il répondit : ,, *Horace* ,, fut condamné par les duumvirs, mais il ,, fut abſous par le peuple. ,, Horace n'eſt point encore une tragédie régulière, mais on y verra des beautés d'un genre ſupérieur.

REMARQUES

SUR

L'EPITRE DEDICATOIRE

DE CORNEILLE

AU CARDINAL DE RICHELIEU.

Page 4, tome II de l'édition en 8 vol. in-4°.

MONSEIGNEUR,

Je n'aurais jamais eu la témérité de présenter à votre Eminence ce mauvais portrait d'Horace, si je n'eusse considéré qu'après tant de bienfaits que j'ai reçus d'elle, le silence où le respect m'a retenu passerait pour ingratitude.

Ce mot *bienfaits* fait voir que le cardinal de *Richelieu* savait récompenser en premier ministre ce même talent qu'il avait un peu persécuté dans l'auteur du Cid.

Ibid. *Le sujet était capable de plus de grâces, s'il eût été traité d'une main plus savante; mais du moins il a reçu de la mienne toutes celles qu'elle était capable de lui donner, et qu'on pouvait raisonnablement attendre d'une muse de province*, &c.

M. *Corneille* demeurait à Rouen, et ne venait à Paris que pour y faire jouer ſes pièces, dont il tirait un profit qui ne répondait point du tout à leur gloire, et à l'utilité dont elles étaient aux comédiens.

Ibid. *Et certes, Monſeigneur, ce changement viſible qu'on remarque en mes ouvrages depuis que j'ai l'honneur d'être à votre Eminence, qu'eſt-ce autre choſe qu'un effet des grandes idées qu'elle m'inſpire?* &c.

Je ne ſais ce qu'on doit entendre par ces mots, *être à votre Eminence.* Le cardinal de *Richelieu* feſait au grand *Corneille* une penſion de cinq cents écus, non pas au nom du roi, mais de ſes propres deniers. Cela ne ſe pratiquerait pas aujourd'hui. Peu de gens de lettres voudraient accepter une penſion d'un autre que de ſa majeſté ou d'un prince. Mais il faut conſidérer que le cardinal de *Richelieu* était roi en quelque façon; il en avait la puiſſance et l'appareil.

Cependant une penſion de cinq cents écus que le grand *Corneille* fut réduit à recevoir, ne paraît pas un titre ſuffiſant pour qu'il dît: *J'ai l'honneur d'être à votre Eminence.*

Ibid. *Il faut, Monſeigneur, que tous ceux qui donnent leurs veilles au théâtre publient hautement avec moi que nous vous avons deux obligations*

très-ſignalées, l'une d'avoir ennobli le but de l'art, l'autre de nous en avoir facilité les connaiſſances.

Cette page eſt aſſez remarquable ; ou elle eſt une ironie, ou elle eſt une flatterie qui ſemble contredire le caractère qu'on attribue à *Corneille*. Il eſt évident qu'il ne croyait pas que l'ennemi du Cid, et le protecteur de ſes ennemis, eût un goût ſi sûr. Il était mécontent du cardinal, et il le loue ! Jugeons de ſes vrais ſentimens par le ſonnet fameux qu'il fit après la mort de *Louis XIII*.

Sous ce marbre repoſe un monarque ſans vice,
Dont la ſeule bonté déplut aux bons François :
Ses erreurs, ſes écarts, vinrent d'un mauvais choix,
Dont il fut trop long-temps innocemment complice.

L'ambition, l'orgueil, la haine, l'avarice,
Armés de ſon pouvoir, nous donnèrent des lois :
Et bien qu'il fût en ſoi le plus juſte des rois,
Son règne fut toujours celui de l'injuſtice.

Fier vainqueur au dehors, vil eſclave en ſa cour,
Son tyran et le nôtre à peine perd le jour
Que juſque dans ſa tombe il le force à le ſuivre :

Et par cet aſcendant ſes projets confondus,
Après trente-trois ans ſur le trône perdus,
Commençant à régner, il a ceſſé de vivre.

Le ſonnet a des beautés ; mais avouons que

ce n'était pas à un penſionnaire du cardinal à le faire, et qu'il ne fallait ni lui prodiguer tant de louanges pendant ſa vie, ni l'outrager après ſa mort.

Page 7. *Je ſuis et je ſerai toute ma vie très-paſſionnément, Monſeigneur, de votre Eminence*, &c.

Cette expreſſion *paſſionnément* montre combien tout dépend des uſages. *Je ſuis paſſionnément* eſt aujourd'hui la formule dont les ſupérieurs ſe ſervent avec les inférieurs. Les Romains ni les Grecs ne connurent jamais ce protocole de la vanité : il a toujours changé parmi nous. Celui qui fait cette remarque eſt le premier qui ait ſupprimé les formules dans les épîtres dédicatoires de ce genre, et on commence à s'en abſtenir. Ces épîtres en effet, étant ſouvent des ouvrages raiſonnés, ne doivent point finir comme une lettre ordinaire.

REMARQUES

SUR

LA TRAGEDIE

DES HORACES.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

SABINE, JULIE.

Corneille, dans l'examen des Horaces, dit que le perſonnage de *Sabine* eſt heureuſement inventé ; mais qu'il ne ſert pas plus à l'action que l'Infante à celle du Cid.

Il eſt vrai que ce rôle n'eſt pas néceſſaire à la pièce ; mais j'oſe ici être moins ſévère que *Corneille*. Ce rôle eſt du moins incorporé à la tragédie. C'eſt une femme qui tremble pour ſon mari et pour ſon frère. Elle ne cauſe aucun événement, il eſt vrai ; c'eſt un défaut ſur un théâtre auſſi perfectionné que le nôtre ; mais elle prend part à tous les événemens, et c'eſt beaucoup pour un temps où l'art commençait à naître.

Obſervez que ce perſonnage débite ſouvent de très-beaux vers, et qu'il fait l'expoſition du ſujet d'une manière très-intéreſſante et très-noble.

Mais obſervez ſur-tout que les beaux vers de *Corneille* nous enſeignèrent à diſcerner les mauvais. Le goût du public ſe forma inſenſiblement par la comparaiſon des beautés et des défauts. On déſapprouve aujourd'hui cet amas de ſentences, ces idées générales retournées en tant de manières, l'ébranlement qui ſied aux *fermes* courages, l'eſprit le *plus mâle*, le *moins abattu;* c'eſt l'auteur qui parle, et c'eſt le perſonnage qui doit parler.

VERS 3.

Si près de voir ſur ſoi fondre de tels orages,
L'ébranlement ſied bien aux plus fermes courages.

Si près de voir n'eſt pas français : *près de* veut un ſubſtantif, *près de la ruine*, *près d'être ruiné.*

V. 8.

Le trouble de mon cœur ne peut rien ſur mes larmes.

Un trouble qui a du pouvoir ſur des larmes; cela eſt louche et mal exprimé.

V. 11.

Quand on arrête là les déplaiſirs d'une ame...

Quand on arrête là ne ſerait pas ſouffert aujourd'hui; c'eſt une expreſſion de comédie.

VERS 12.

Si l'on fait moins qu'un homme, on fait plus qu'une femme.

Cette petite diſtinction, *moins qu'un homme, plus qu'une femme*, eſt trop recherchée pour la vraie douleur.

Elle revient encore une troiſième fois à la charge, pour dire qu'elle ne pleure point.

V. 25.

Je ſuis romaine, hélas ! puiſque Horace eſt romain.

Il y avait dans les premières éditions :

Je ſuis romaine, hélas ! puiſque mon époux l'eſt, *&c.*

Pourquoi peut-on finir un vers par *je le ſuis*, et que *mon époux l'eſt*, eſt proſaïque, faible et dur? C'eſt que ces trois ſyllabes, *je le ſuis*, ſemblent ne compoſer qu'un mot ; c'eſt que l'oreille n'eſt point bleſſée ; mais ce mot *l'eſt*, détaché et finiſſant la phraſe, détruit toute harmonie. C'eſt cette attention qui rend la lecture des vers ou agréable ou rebutante. On doit même avoir cette attention en proſe. Un ouvrage dont les phraſes finiraient par des ſyllabes sèches et dures, ne pourrait être lu, quelque bon qu'il fût d'ailleurs.

V. 30.

Albe, mon cher pays et mon premier amour,
Lorſque entre nous et toi je vois la guerre ouverte,
Je crains notre victoire autant que notre perte.

Voyez

Voyez comme ces vers ſont ſupérieurs à ceux du commencement. C'eſt ici un ſentiment vrai ; il n'y a point là de lieux communs, point de vaines ſentences, rien de recherché, ni dans les idées, ni dans les expreſſions. *Albe, mon cher pays ;* c'eſt la nature ſeule qui parle. Cette comparaiſon de *Corneille* avec lui-même formera mieux le goût que toutes les diſſertations et les poëtiques.

VERS 34.

Fais-toi des ennemis que je puiſſe haïr.

Ce vers admirable eſt reſté en proverbe.

v. 58.

Sa joie éclatera dans l'heur de ſes enfans.

Ce mot *heur*, qui favoriſait la verſification, et qui ne choque point l'oreille, eſt aujourd'hui banni de notre langue. Il ſerait à ſouhaiter que la plupart des termes dont *Corneille* s'eſt ſervi fuſſent en uſage. Son nom devrait conſacrer ceux qui ne ſont pas rebutans.

Remarquez que dans ces premières pages vous trouverez rarement un mauvais vers, une expreſſion louche, un mot hors de ſa place, pas une rime en épithète ; et que, malgré la prodigieuſe contrainte de la rime, chaque vers dit quelque choſe. Il n'eſt pas toujours vrai que dans notre poëſie il y ait

continuellement un vers pour le ſens, un autre pour la rime, comme il eſt dit dans *Hudibras :*

For one for ſenſe and one for rime,
I think ſufficient at a time.

C'eſt aſſez pour des vers méchans,
Qu'un pour la rime, un pour le ſens.

VERS 59.

Et ſe laiſſant ravir à l'amour maternelle,
Ses vœux ſeront pour toi, ſi tu n'es plus contre elle.

Cette phraſe eſt équivoque et n'eſt pas françaiſe. Le mot de *ravir*, quand il ſignifie *joie*, ne prend point un datif. On n'eſt point ravi à quelque choſe ; c'eſt un ſoléciſme de phraſe.

v. 61.

Ce diſcours me ſurprend, vu que depuis le temps
Qu'on a contre ſon peuple armé nos combattans...

Ce *vu que* eſt une expreſſion peu noble, même en proſe ; s'il y en avait beaucoup de pareilles, la poëſie ſerait baſſe et rampante ; mais juſqu'ici vous ne trouvez guère que ce mot indigne du ſtyle de la tragédie.

v. 68.

Comme ſi notre Rome eût fait toutes vos craintes.

On ne fait pas une *crainte*, on la cauſe, on l'inſpire, on l'excite, on la fait naître.

VERS 69.

Tant qu'on ne s'eſt choqué qu'en de légers combats,
Trop faibles pour jeter un des partis à bas...
Oui, j'ai fait vanité d'être toute romaine.

Jeter à bas eſt une expreſſion familière qui ne ſerait pas même admiſe dans la proſe. *Corneille*, n'ayant aucun rival qui écrivît avec nobleſſe, ſe permettait ces négligences dans les petites choſes, et s'abandonnait à ſon génie dans les grandes.

V. 75.

Et ſi j'ai reſſenti dans ſes deſtins contraires
Quelque maligne joie en faveur de mes frères...
Soudain pour l'étouffer rappelant ma raiſon,
J'ai pleuré quand la gloire entrait dans leur maiſon.

La joie des ſuccès de ſa patrie et d'un frère peut-elle être appelée *maligne ?* Elle eſt naturelle ; on pouvait dire, *une ſecrète joie en faveur de mes frères.*

Ce mot de *maligne joie* eſt bien plus à ſa place dans ces deux admirables vers de la Mort de Pompée :

Une *maligne joie* en ſon cœur s'élevait,
Dont ſa gloire indignée à peine le ſauvait.

Il faut toujours avoir devant les yeux ce paſſage de *Boileau :*

D'un mot mis en ſa place enſeigner le pouvoir.

C'eſt ce mot propre qui diſtingue les orateurs et les poëtes de ceux qui ne ſont que diſerts et verſificateurs.

VERS 83.

J'aurais pour mon pays une cruelle haine,
Si je pouvais encore être toute romaine,
Et ſi je demandais votre triomphe aux dieux
Au prix de tant de ſang qui m'eſt ſi précieux.

Ce n'eſt pas ce *tant* qui eſt précieux, c'eſt le *ſang* : c'eſt *au prix d'un ſang qui m'eſt ſi précieux*. Le *tant* eſt inutile, et corrompt un peu la pureté de la phraſe et la beauté du vers : c'eſt une très-petite faute.

V. 91.

Egale à tous les deux juſques à la victoire,
Je prendrai part aux maux ſans en prendre à la gloire.

Egale à n'eſt pas français en ce ſens. L'auteur veut dire, *juſte envers tous les deux ;* car *Sabine* doit être juſte, et non pas indifférente.

V. 93.

Et je garde au milieu de tant d'âpres rigueurs
Mes larmes aux vaincus et ma haine aux vainqueurs.

Elle ne doit pas haïr ſon mari, ſes enfans, s'ils ſont victorieux ; ce ſentiment n'eſt pas

permis ; elle devrait plutôt dire, *ſans haïr les vainqueurs*.

VERS 95.

Qu'on voit naître ſouvent de pareilles traverſes,
En des eſprits divers, des paſſions diverſes !

Le lecteur ſe ſent arrêter à ces deux vers ; ces *de des* embarraſſent l'eſprit. *Traverſes* n'eſt point le mot propre : les paſſions ici ne ſont point *diverſes*. *Sabine* et *Camille* ſe trouvent dans une ſituation à peu-près ſemblable. Le ſens de l'auteur eſt probablement que *les mêmes malheurs produiſent quelquefois des ſentimens différens*.

V. 101.

Lorſque vous conſerviez un eſprit tout romain,
Le ſien irréſolu, le ſien tout incertain,
De la moindre mêlée appréhendait l'orage.

Les premières éditions portent :

Le ſien irréſolu, tremblotant, incertain ;

Tremblotant n'eſt pas du ſtyle noble, et on doit en avertir les étrangers, pour qui principalement ces remarques ſont faites. *Corneille* changea,

Le ſien irréſolu, le ſien tout incertain.

mais comme *incertain* ne dit pas plus qu'*irréſolu*, ce changement n'eſt pas heureux. Ce

redoublement de *ſien* fait attendre une idée forte qu'on ne trouve pas.

VERS 107.

Mais hier quand elle fut qu'on avait pris journée...

On prend *jour*, et on ne prend point *journée*, parce que *jour* ſignifie temps, et que *journée* ſignifie bataille. La journée d'Ivry, la journée de Fontenoy.

V. 111.

Hier dans ſa belle humeur elle entretint Valère.

Hier, comme on l'a déjà dit, eſt toujours aujourd'hui de deux ſyllabes. La prononciation ſerait trop gênée en le feſant d'une ſeule, comme s'il y avait *her*. *Belle humeur* ne peut ſe dire que dans la comédie.

V. 112.

Pour ce rival ſans doute elle quitte mon frère.

Sabine ne doit point dire que ſans doute *Camille* eſt volage et infidelle, ſur cela ſeul que *Camille* a parlé civilement à *Valère*, et paraiſſait être dans ſa belle humeur. Ces petits moyens, ces ſoupçons peuvent produire quelquefois de grands mouvemens et des intérêts tragiques, comme la mépriſe peu vraiſemblable d'*Acomat*, dans la tragédie de Bajazet. Le plus léger incident peut cauſer de grands

troubles ; mais c'eſt ici tout le contraire, il ne s'agit que de ſavoir ſi *Camille* a quitté *Curiace* pour *Valère*.

Sur de trop vains objets c'eſt arrêter la vue.

Cela ſerait un peu froid, même dans une comédie.

V. 113.

Son eſprit ébranlé par les objets préſens
Ne trouve point d'abſent aimable après deux ans.

Ces deux vers appartiennent plutôt au genre de la comédie qu'à la tragédie.

V. 117.

Je forme des ſoupçons d'un trop léger ſujet.

Ces mots font voir que l'auteur ſentait que *Sabine* a tort ; mais il valait mieux ſupprimer ces ſoupçons de *Sabine* que vouloir les juſtifier, puiſqu'en effet *Sabine* ſemble ſe contredire en prétendant que *Camille* a ſans doute quitté ſon frère, et en diſant enſuite que les ames ſont rarement bleſſées de nouveau. Tout cet examen du ſujet de la joie de *Camille* n'eſt nullement héroïque.

V. 121.

Mais on n'a pas auſſi de ſi doux entretiens,
Ni des contentemens qui ſoient pareils aux ſiens,

ſont de la comédie de ce temps-là. L'art de

dire noblement les petites choſes n'était pas encore trouvé.

VERS 128.

Voyez qu'un bon génie à propos nous l'envoie.

Ce tour a vieilli ; c'eſt un malheur pour la langue ; il eſt vif et naturel, et mérite, je crois, d'être imité.

V. 129.

Eſſayez ſur ce point à la faire parler.

On eſſaye *de*, on s'eſſaye *à*. Ce vers d'ailleurs eſt trop comique.

SCENE II.

V. 1.

. . . . . Ma ſœur, entretenez Julie,

eſt encore de la comédie ; mais il y a ici un plus grand défaut, c'eſt qu'il ſemble que *Camille* vienne ſans aucun intérêt, et ſeulement pour faire converſation. La tragédie ne permet pas qu'un perſonnage paraiſſe ſans une raiſon importante. On eſt fort dégoûté aujourd'hui de toutes ces longues converſations, qui ne ſont amenées que pour remplir le vide de l'action, et qui ne le rempliſſent pas. D'ailleurs, pourquoi s'en aller quand un bon génie lui envoie *Camille*, et qu'elle peut s'éclaircir ?

VERS 3.

Et mon cœur, accablé de mille déplaiſirs,
Cherche la ſolitude à cacher ſes ſoupirs.

Cela n'eſt pas français. On cherche la ſolitude pour cacher ſes ſoupirs, et une ſolitude propre à les cacher. On ne dit point *une ſolitude*, *une chambre à pleurer*, *à gémir*, *à réfléchir*, comme on dit *une chambre à coucher*, *une ſalle à manger ;* mais du temps de *Corneille* preſque perſonne ne s'étudiait à parler purement.

Corneille a ici une grande attention à lier les ſcènes, attention inconnue avant lui. On pourrait dire ſeulement que *Sabine* n'a pas une raiſon aſſez forte pour s'en aller ; que cette ſortie rend ſon perſonnage plus inutile et plus froid ; que c'était à *Sabine*, et non à une confidente, à écouter les choſes importantes que *Camille* va annoncer ; que cette idée d'entretenir *Julie* diminue l'intérêt ; qu'un ſimple entretien ne doit jamais entrer dans la tragédie ; que les principaux perſonnages ne doivent paraître que pour avoir quelque choſe d'important à dire ou à entendre ; qu'enfin il eût été plus théâtral et plus intéreſſant que *Sabine* eût reproché à *Camille* ſa joie, et que *Camille* lui en eût appris la cauſe.

SCENE III.

VERS 1.

Qu'elle a tort de vouloir que je vous entretienne !

Cette formule de converſation ne doit jamais entrer dans la tragédie, où les perſonnages doivent, pour ainſi dire, parler malgré eux, emportés par la paſſion qui les anime.

V. 7.

Je verrai mon amant, mon plus unique bien.

Plus unique ne peut ſe dire ; *unique* n'admet ni de plus, ni de moins.

V. 12.

On peut changer d'amant, mais non changer d'époux.

Ce vers porte entièrement le caractère de la comédie. *Corneille* en ayant fait pluſieurs, en conſerva ſouvent le ſtyle. Cela était permis de ſon temps ; on ne diſtinguait pas aſſez les bornes qui ſéparent le familier du ſimple ; le ſimple eſt néceſſaire, le familier ne peut être ſouffert. Peut-être une attention trop ſcrupuleuſe aurait éteint le feu du génie ; mais après avoir écrit avec la rapidité du génie, il faut corriger avec la lenteur ſcrupuleuſe de la critique.

VERS 15.

Vous ſerez toute nôtre. . . . . .

n'eſt pas du ſtyle noble. Ces familiarités étaient encore d'uſage.

V. 29.

Si je l'entretins hier, et lui fis bon viſage. . .

Faire bon viſage eſt du diſcours le plus familier.

V. 30.

N'en imaginez rien qu'à ſon déſavantage.

Tout cela eſt d'un ſtyle un peu trop bourgeois, qui était admis alors. Il ne ſerait pas permis aujourd'hui qu'une fille dît que c'eſt un déſavantage de ne lui pas plaire.

V. 35.

Il vous ſouvient qu'à peine on voyait de ſa ſœur
Par un heureux hymen mon frère poſſeſſeur, *&c.*

Il y avait dans les premières éditions :

Quelque cinq ou ſix mois après que de ſa ſœur
L'hymenée eut rendu mon frère poſſeſſeur.

Corneille changea heureuſement ces deux vers de cette façon. Il a corrigé beaucoup de ſes vers au bout de vingt années dans ſes pièces immortelles ; et d'autres auteurs laiſſent

ſubſiſter une foule de barbariſmes dans des pièces qui ont eu quelques ſuccès paſſagers.

VERS 41.

Un même inſtant conclut notre hymen et la guerre,
Fit naître notre eſpoir, et le jeta par terre.

Non-ſeulement *un eſpoir jeté par terre* eſt une expreſſion vicieuſe, mais la même idée eſt exprimée ici en quatre façons différentes; ce qui eſt un vice plus grand. Il faut, autant qu'on le peut, éviter ces pléonaſmes ; c'eſt une abondance ſtérile : je ne crois pas qu'il y en ait un ſeul exemple dans *Racine*.

V. 59.

Lui qu'Apollon jamais n'a fait parler à faux.

Parler à faux n'eſt pas ſans doute aſſez noble, ni même aſſez juſte. Un coup porte à faux, on eſt accuſé à faux, dans le ſtyle familier; mais on ne peut dire, *il parle à faux*, dans un diſcours tant ſoit peu relevé.

V. 61.

Albe et Rome demain prendront une autre face;
Tes vœux ſont exaucés, elles auront la paix,
Et tu ſeras unie avec ton Curiace,
Sans qu'aucun mauvais ſort t'en ſépare jamais.

On pourrait ſouhaiter que cet oracle eût été plutôt rendu dans un temple que par un

grec qui fait des prédictions au pied d'une montagne. Remarquons encore qu'un oracle doit produire un événement et ſervir au nœud de la pièce, et qu'ici il ne ſert preſque à rien qu'à donner un moment d'eſpérance.

J'oſerais encore dire que ces mots à double entente, *ſans qu'aucun mauvais ſort t'en ſépare jamais*, paraiſſent ſeulement une plaiſanterie amère, une équivoque cruelle, ſur la deſtinée malheureuſe de *Camille*.

Le plus grand défaut de cette ſcène, c'eſt ſon inutilité. Cet entretien de *Camille* et de *Julie* roule ſur un objet trop mince, et qui ne ſert en rien, ni au nœud, ni au dénouement. *Julie* veut pénétrer le ſecret de *Camille*, et ſavoir ſi elle aime un autre que *Curiace :* rien n'eſt moins tragique.

VERS 71.

Il me parla d'amour ſans me donner d'ennui,
Je ne lui pus montrer de mépris ni de glace.

On pourrait faire ici une réflexion que je ne haſarde qu'avec la défiance convenable, c'eſt que *Camille* était plus en droit de laiſſer paraître ſon indifférence pour *Valère*, que de l'écouter avec complaiſance ; c'eſt qu'il était même plus naturel de lui montrer de *la glace*, quand elle ſe croyait ſûre d'épouſer ſon amant, que de *faire bon viſage* à un homme qui lui

déplaît ; et enfin ce trait raffiné marque plus de ſubtilité que de ſentiment ; il n'y a rien là de tragique ; mais ce vers ,

Tout ce que je voyais me ſemblait Curiace,

eſt ſi beau qu'il ſemble tout excuſer.

Il eſt vrai que ce petit incident, qui ne conſiſte que dans la joie que *Camille* a reſſentie, ne produit aucun événement, et n'eſt pas néceſſaire à la pièce ; mais il produit des ſentimens. Ajoutons que dans un premier acte on permet des incidens de peu d'importance, qu'on ne ſouffrirait pas dans le cours d'une intrigue tragique.

VERS 78.

J'en ſus hier la nouvelle, et je n'y pris pas garde.

Elle ne prend pas garde à une bataille qui va ſe donner! Le ſpectacle de deux armées prêtes à combattre, et le danger de ſon amant ne devaient-ils pas autant l'alarmer que le diſcours d'un grec au pied du mont Aventin a dû la raſſurer? Le premier mouvement dans une telle occaſion n'eſt-il pas de dire, *ce grec m'a trompée, c'eſt un faux prophète?* Avait-elle beſoin d'un ſonge pour craindre ce que deux armées rangées en bataille devaient aſſez lui faire redouter ?

VERS 85.

J'ai vu du ſang, des morts, et n'ai rien vu de ſuite...

Ce ſonge eſt beau en ce qu'il alarme un eſprit raſſuré par un oracle. Je remarquerai ici qu'en général un ſonge, ainſi qu'un oracle, doit ſervir au nœud de la pièce; tel eſt le ſonge admirable d'*Athalie;* elle voit un enfant en ſonge; elle trouve ce même enfant dans le temple, c'eſt là que l'art eſt pouſſé à ſa perfection.

Un rêve qui ne ſert qu'à faire craindre ce qui doit arriver, ne peut avoir que des beautés de détail, n'eſt qu'un ornement paſſager. C'eſt ce qu'on appelle aujourd'hui un *rempliſſage. Mille* ſonges, *mille* images, *mille* amas, ſont d'un ſtyle trop négligé, et ne diſent rien d'aſſez poſitif.

V. 89.

C'eſt en contraire ſens qu'un ſonge s'interprète.

Pourquoi un ſonge s'interprète-t-il en ſens contraire? Voyez les ſonges expliqués par *Joſeph*, par *Daniel;* ils ſont funeſtes par eux-mêmes et par leur explication.

V. 95.

Soit que Rome y ſuccombe, ou qu'Albe ait le deſſous,
Cher amant, n'attends plus d'être un jour mon époux.

Avoir le deſſus ou le deſſous, ne ſe dit que

dans la poëſie burleſque ; c'eſt le *di ſopra* et le *di ſotto* des Italiens. L'*Arioſte* emploie cette expreſſion lorſqu'il ſe permet le comique ; le *Taſſe* ne s'en ſert jamais.

SCENE IV.

VERS 1.

N'en doutez point, Camille, et revoyez un homme
Qui n'eſt ni le vainqueur ni l'eſclave de Rome.

Camille vient de dire à la fin de la ſcène précédente :

Jamais ce nom (d'époux) ne ſera pour un homme
Qui ſoit ou le vainqueur ou l'eſclave de Rome.

On ne permet plus de répéter ainſi un vers.

V. 3.

Ceſſez d'appréhender de voir rougir mes mains
Du poids honteux des fers ou du ſang des Romains.

Rougir eſt employé ici en deux acceptions différentes. Les mains *rouges de ſang ;* elles ſont rouges en un autre ſens que quand elles ſont meurtries par le poids des fers ; mais cette figure ne manque pas de juſteſſe, parce qu'en effet il y a de la rougeur dans l'un et dans l'autre cas.

VERS

VERS 10.

Tu fuis une bataille à tes vœux ſi funeſte.

Il eſt bien étrange que *Camille* interrompe *Curiace* pour le ſoupçonner et le louer d'être un lâche. Ce défaut eſt grand, et il était aiſé de l'éviter. Il était naturel que *Curiace* dît d'abord ce qu'il doit dire, qu'il ne commençât point par répéter les vers de *Camille*, par lui dire qu'*il a cru que Camille aimait Rome et la gloire*, qu'*elle mépriſerait ſa chaîne et haïrait ſa victoire;* et que, *comme il craint la victoire et la captivité*... &c. De tels propos ne ſont pas à leur place; il faut aller au fait : *Semper ad eventum feſtinat.*

V. 13.

Qu'un autre conſidère ici ta renommée,
Et te blâme, s'il veut, de m'avoir trop aimée, *&c.*

Ces vers condamnent trop l'idée de *Camille*, que ſon amant eſt traître à ſon pays. Il fallait ſupprimer toute cette tirade.

V. 19.

Mais as-tu vu ton père ? et peut-il endurer
Qu'ainſi dans ſa maiſon tu t'oſes retirer ?

Ce mot *endurer* eſt du ſtyle de la comédie; on ne dit que dans le diſcours le plus familier, *j'endure que, je n'endure pas que.* Le terme *endurer*

ne s'admet dans le ſtyle noble qu'avec un accuſatif, *les peines que j'endure.*

VERS 42.

Camille, pour le moins, croyez-en votre oracle.

On ſent ici combien *Sabine* ferait un meilleur effet que la confidente *Julie.* Ce n'eſt point à *Julie* à dire, *ſachons pleinement;* c'eſt toujours à la perſonne la plus intéreſſée à interroger.

v. 51.

. . . . . Que feſons-nous, Romains,
Dit-il, et quel démon nous fait venir aux mains?

J'oſe dire que, dans ce diſcours imité de *Tite-Live*, l'auteur français eſt au-deſſus du romain, plus nerveux, plus touchant; et quand on ſonge qu'il était gêné par la rime et par une langue embarraſſée d'articles, et qui ſouffre peu d'inverſions; qu'il a ſurmonté toutes ces difficultés; qu'il n'a employé le ſecours d'aucune épithète; que rien n'arrête l'éloquente rapidité de ſon diſcours; c'eſt là qu'on reconnaît le grand *Corneille.* Il n'y a que *tant et tant de nœuds* à reprendre.

v. 65.

Ils ont aſſez long-temps joui de nos divorces.

Ce mot de *divorces*, s'il ne ſignifiait que des querelles, ſerait impropre; mais ici il dénote

les querelles de deux peuples unis; et par-là il eſt juſte, nouveau et excellent.

VERS 76.

Que le parti plus faible obéiſſe au plus fort.

Ce vers eſt ainſi dans d'autres éditions :

Que le faible parti prenne loi du plus fort.

Il eſt à croire qu'on reprocha à *Corneille* une petite faute de grammaire. On doit, dans l'exactitude ſcrupuleuſe de la proſe, dire : Que le parti *le* plus faible obéiſſe au plus fort ; mais ſi ces libertés ne ſont pas permiſes aux poëtes, et ſur-tout aux poëtes de génie, il ne faut point faire de vers. *Prendre loi* ne ſe dit pas, ainſi la première leçon eſt préférable. *Racine* a bien dit :

Charger de mon débris les reliques plus chères :

au lieu de *reliques les plus chères.*

Encore une fois, ces licences ſont heureuſes quand on les emploie dans un morceau élégamment écrit ; car ſi elles ſont précédées et ſuivies de mauvais vers, elles en prennent la teinture et en deviennent plus inſupportables.

V. 100.

Chacun va renouer avec ſes vieux amis.

On doit avouer que *renouer avec ſes vieux*

amis, eſt de la proſe familière qu'il faut éviter dans le ſtyle tragique, bien entendu qu'on ne ſera jamais ampoulé.

VERS 103.

. . . L'auteur de vos jours m'a promis à demain...

A demain eſt trop du ſtyle de la comédie. Je fais ſouvent cette obſervation ; c'était un des vices du temps. La Sophonisbe de *Mairet* eſt toute entière dans ce ſtyle, et *Corneille* s'y livrait quand les grandes images ne le ſoutenaient pas.

V. 104.

Le bonheur ſans pareil de vous donner la main.

Le bonheur ſans pareil n'était pas ſi ridicule qu'aujourd'hui. Ce fut *Boileau* qui proſcrivit toutes ces expreſſions communes de *ſans pareil*, *ſans ſeconde*, *à nul autre pareil*, *à nulle autre ſeconde*.

V. 106.

Le devoir d'une fille eſt dans l'obéiſſance. —
Venez donc recevoir ce doux commandement.

Ces deux vers ſont de pure comédie ; auſſi les retrouve-t-on mot à mot dans la comédie du Menteur ; mais l'auteur aurait dû les retrancher de la tragédie des Horaces.

VERS 109.

Je vais ſuivre vos pas, mais pour revoir mes frères,
Et ſavoir d'eux encor la fin de nos misères.

Il n'eſt pas inutile de dire aux étrangers que *misère* eſt en poëſie un terme noble, qui ſignifie calamité et non pas indigence.

Hécube près d'Ulyſſe achève ſa *misère*.
Peut-être je devrais, plus humble en ma *misère*.

RACINE.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

VERS 1.

Ainſi Rome n'a point ſéparé ſon eſtime ;
Elle eût cru faire ailleurs un choix illégitime.

ILLEGITIME pourrait n'être pas le mot propre en proſe ; on dirait *un mauvais choix*, *un choix dangereux*, &c. *Illégitime* non-ſeulement eſt pardonné à la rime, mais devient une expreſſion forte, et ſignifie qu'il y aurait de l'injuſtice à ne point choiſir les trois plus braves.

V. 5.

Et ſon illuſtre ardeur d'oſer plus que les autres
D'une ſeule maiſon brave toutes les nôtres.

Il y avait dans les premières éditions :

Et ne nous oppoſant d'autres bras que les vôtres.

Ni l'une ni l'autre manière n'eſt élégante, et *illuſtre ardeur d'oſer* n'eſt pas français. *D'une maiſon braver les autres* n'eſt pas une expreſſion heureuſe ; mais le ſens eſt fort beau. On voit que quelquefois *Corneille* a mal corrigé ſes vers. Je crois qu'on peut imputer cette ſingularité, non-ſeulement au peu de bons critiques que la France avait alors, au peu de connaiſſance de la pureté et de l'élégance de la langue, mais au génie même de *Corneille*, qui ne produiſait ſes beautés que quand il était animé par la force de ſon ſujet.

VERS 9.

Ce choix pouvait combler trois familles de gloire,
Conſacrer hautement leurs noms à la mémoire.

Remarquez que *hautement* fait languir le vers, parce que ce mot eſt inutile.

V. 11.

Oui, l'honneur que reçoit la vôtre par ce choix
En pouvait à bon titre immortaliſer trois.

Cette répétition, *oui*, *l'honneur*, eſt très-vicieuſe. *Omne ſupervacuum pleno de pectore manat.* C'eſt ici ce qu'on appelle une battologie : il eſt permis de répéter dans la paſſion, mais non pas dans un compliment.

VERS 40.

Ce noble déſeſpoir périt mal-aiſément.

Un *déſeſpoir* qui *périt mal-aiſément* n'a pas un ſens clair; de plus, *Horace* n'a point de déſeſpoir. Ce vers eſt le ſeul qu'on puiſſe reprendre dans cette belle tirade.

V. 59.

La gloire en eſt pour vous et la perte pour eux...
On perd tout quand on perd un ami ſi fidelle.

Perte ſuivie de deux fois *perd* eſt une faute bien légère.

SCENE II.

V. 3.

Vos deux frères et vous. – Qui? – Vous et vos deux frères.

Ce n'eſt pas ici une battologie; cette répétition, *vous et vos deux frères*, eſt ſublime par la ſituation. Voilà la première ſcène au théâtre, où un ſimple meſſager ait fait un effet tragique, en croyant apporter des nouvelles ordinaires. J'oſe croire que c'eſt la perfection de l'art.

SCENE III.

VERS 3.

Que les hommes, les dieux, les démons et le ſort,
Préparent contre nous un général effort.

Cet entaſſement, cette répétition, cette combinaiſon de *ciel*, de *dieux*, d'*enfer*, de *démons*, de *terre* et d'*hommes*, de *cruel*, d'*horrible*, d'*affreux*, eſt, je l'avoue, bien condamnable. Cependant le dernier vers fait preſque pardonner ce défaut.

V. 11.

Il épuiſe ſa force à former un malheur
Pour mieux ſe meſurer avec notre valeur.

Le ſort qui veut ſe meſurer avec la valeur, paraît bien recherché, bien peu naturel; mais que ce qui ſuit eſt admirable!

V. 14.

Hors de l'ordre commun il nous fait des fortunes,

n'eſt pas une expreſſion propre. Ce mot de *fortunes* au pluriel ne doit jamais être employé ſans épithète : *bonnes et mauvaiſes fortunes*, *fortunes diverſes*, mais jamais *des fortunes*. Cependant le ſens eſt ſi beau, et la poëſie a tant de priviléges, que je ne crois pas qu'on puiſſe condamner ce vers.

VERS

VERS 18.

Mille l'ont déjà fait, mille pourraient le faire.

Rien ne fait mieux ſentir les difficultés attachées à la rime que ce vers faible, ces *mille* qui ont *fait*, ces *mille* qui pourraient *faire*, pour rimer à *ordinaire*. Le reſte eſt d'une beauté achevée.

V. 43.

. . . . . Albe montre en effet
Qu'elle m'eſtime autant que Rome vous a fait,

n'eſt pas français. On peut dire en proſe, et non en vers : *J'ai dû vous eſtimer autant que je fais*, ou *autant que je le fais*, mais non pas *autant que je vous fais ;* et le mot *faire*, qui revient immédiatement après, eſt encore une faute ; mais ce ſont des fautes légères qui ne peuvent gâter une ſi belle ſcène.

V. 59.

Je rends grâces aux dieux de n'être pas romain,
Pour conſerver encor quelque choſe d'humain.

Cette tirade fit un effet ſurprenant ſur tout le public, et les deux derniers vers ſont devenus un proverbe ou plutôt une maxime admirable.

V. 80.

Albe vous a nommé, je ne vous connais plus. —
Je vous connais encor. . . . . .

A ces mots, *je ne vous connais plus*, — *je vous connais encore*, on ſe récria d'admiration ; on n'avait jamais rien vu de ſi ſublime : il n'y a pas dans *Longin* un ſeul exemple d'une pareille grandeur ; ce ſont ces traits qui ont mérité à *Corneille* le nom de *grand*, non-ſeulement pour le diſtinguer de ſon frère, mais du reſte des hommes. Une telle ſcène fait pardonner mille défauts.

VERS 85.

Non, non, n'embraſſez pas de vertu par contrainte, *&c.*

Un des excellens eſprits de nos jours (*) trouvait dans ces vers un outrage odieux qu'*Horace* ne devait pas faire à ſon beau-frère. Je lui dis que cela préparait au meurtre de *Camille*, et il ne ſe rendit pas. Voici ce qu'il en dit dans ſon Introduction à la connaiſſance de l'eſprit humain : » *Corneille* apparemment » veut peindre ici une valeur féroce ; mais » s'exprime-t-on ainſi avec un ami et un » guerrier modeſte? La fierté eſt une paſſion » fort théâtrale ; mais elle dégénère en vanité » et en petiteſſe, ſitôt qu'on la montre ſans » qu'on la provoque. » J'ajouterai à cette réflexion de l'homme du monde qui penſait le plus noblement, qu'outre la fierté déplacée d'*Horace*, il y a une ironie, une amertume,

(*) Le marquis de *Vauvenargues*.

un mépris dans ſa réponſe, qui ſont plus déplacés encore.

VERS 88.

Voici venir ma ſœur pour ſe plaindre de vous.

Voici venir ne ſe dit plus. Pourquoi fait-il un ſi bel effet en italien, *Ecco venir la barbara reina*, et qu'il en fait un ſi mauvais en français? n'eſt-ce point parce que l'italien fait toujours uſage de l'infinitif? *Un bel tacer;* nous ne diſons pas, *un beau taire.* C'eſt dans ces exemples que ſe découvre le génie des langues.

SCENE IV.

V. 1.

Avez-vous ſu l'état qu'on fait de Curiace?

L'état ne ſe dit plus, et je voudrais qu'on le dît; notre langue n'eſt pas aſſez riche pour bannir tant de termes dont *Corneille* s'eſt ſervi heureuſement.

SCENE V.

V. 1.

Iras-tu, Curiace? et ce funeſte honneur
Te plaît-il aux dépens de tout notre bonheur?

Il y avait dans les éditions anciennes :

Iras-tu, ma chère ame? et ce funeſte honneur, *&c.*

Chère ame ne révoltait point en 1639, et ces expreſſions tendres rendaient encore la ſituation plus haute. Depuis peu même une grande actrice a rétabli cette expreſſion, *ma chère ame.*

VERS 12.

. . . . . Mon pouvoir t'excuſe à ta patrie,

n'eſt pas français ; il faut *envers ta patrie*, *auprès de ta patrie.*

v. 15.

Autre n'a mieux que toi ſoutenu cette guerre,
Autre de plus de morts n'a couvert notre terre.

Ces *autres* ne ſeraient plus ſoufferts, même dans le ſtyle comique. Telle eſt la tyrannie de l'uſage ; *nul autre* donne peut-être moins de rapidité et de force au diſcours.

v. 45.

Que les pleurs d'une amante ont de puiſſans diſcours !

Remarquez qu'on peut dire *le langage des pleurs*, comme on dit *le langage des yeux ;* pourquoi ? parce que les regards et les pleurs expriment le ſentiment ; mais on ne peut dire *le diſcours des pleurs*, parce que ce mot *diſcours* tient au raiſonnement. Les pleurs n'ont point de diſcours ; et de plus, *avoir des diſcours*, eſt un barbariſme.

VERS 46.

Et qu'un bel œil eſt fort avec un tel ſecours !

Ces réflexions générales ſont rarement un bon effet ; on ſent que c'eſt le poëte qui parle ; c'eſt à la paſſion du perſonnage à parler. Un *bel œil* n'eſt ni noble ni convenable ; il n'eſt pas queſtion ici de ſavoir ſi *Camille* a un *bel œil*, et ſi un bel œil eſt fort ; il s'agit de perdre une femme qu'on adore et qu'on va épouſer. Retranchez ces quatre premiers vers, le diſcours en devient plus rapide et plus pathétique.

V. 49.

N'attaquez plus ma gloire avec tant de douleurs.

Les premières éditions portent :

N'attaquez plus ma gloire avecque vos douleurs.

Comme on s'eſt fait une loi de remarquer les plus petites choſes dans les belles ſcènes, on obſervera que c'eſt avec raiſon que nous avons rejeté *avecque* de la langue, ce *que* était inutile et rude.

V. 59.

Vengez-vous d'un ingrat, puniſſez un volage.

J'oſe penſer qu'il y a ici plus d'artifice et de ſubtilité que de naturel. On ſent trop que

Curiace ne parle pas ſérieuſement. Ce trait de rhéteur refroidit ; mais *Camille* répond avec des ſentimens ſi vrais, qu'elle couvre tout d'un coup ce petit défaut.

VERS *dernier.*

. . . . Quel malheur, ſi l'amour de ſa femme
Ne peut non plus ſur lui que le mien ſur ton ame !

n'eſt pas français; la grammaire demande, *ne peut pas plus ſur lui.* Ces deux vers ne ſont pas bien faits ; il ne faut pas s'attendre à trouver dans *Corneille* la pureté, la correction, l'élégance du ſtyle ; ce mérite ne fut connu que dans les beaux jours du ſiècle de *Louis XIV.* C'eſt une réflexion que les lecteurs doivent faire ſouvent pour juſtifier *Corneille*, et pour excuſer la multitude des notes du commentateur.

SCENE VI.

V. 5.

Non, non, mon frère, non, je ne viens en ce lieu
Que pour vous embraſſer et pour vous dire adieu.

Ces trois *non*, et *en ce lieu* ſont un mauvais effet. On ſent que le *lieu* eſt pour la rime, et les *non* redoublés pour le vers. Ces négligences, ſi pardonnables dans un bel ouvrage, ſont

remarquées aujourd'hui. Mais ces termes, *en ce lieu*, *en ces lieux*, ceſſent d'être une expreſſion oiſeuſe, une cheville, quand ils ſignifient qu'on doit être en ce lieu plutôt qu'ailleurs.

VERS 7.

Votre ſang eſt trop bon, n'en craignez rien de lâche,
Rien dont la fermeté de ces grands cœurs ſe fâche.

Se fâche eſt trop faible, trop du ſtyle familier; mais le lecteur doit examiner quelque choſe de plus important; il verra que cette ſcène de *Sabine* n'était pas néceſſaire, qu'elle ne fait pas un coup de théâtre, que le diſcours de *Sabine* eſt trop artificieux, que ſa douleur eſt trop étudiée, que ce n'eſt qu'un effort de rhétorique. Cette propoſition qu'un des deux la tue, et que l'autre la venge, n'a pas l'air ſérieuſe; et d'ailleurs cela n'empêchera pas que *Curiace* ne combatte le frère de ſa maîtreſſe, et qu'*Horace* ne combatte l'époux promis à ſa ſœur. De plus, *Camille* eſt un perſonnage néceſſaire, et *Sabine* ne l'eſt pas; c'eſt ſur *Camille* que roule l'intrigue. Epouſera-t-elle ſon amant? ne l'épouſera-t-elle pas? Ce ſont les perſonnages dont le ſort peut changer, et dont les paſſions doivent être heureuſes ou malheureuſes, qui ſont l'ame de la tragédie. *Sabine* n'eſt introduite dans la pièce que pour ſe plaindre.

VERS 30.

Vous feriez peu pour lui, ſi vous vous étiez moins.

Ce *peu* et ce *moins* font un mauvais effet, et *vous vous étiez moins* eſt proſaïque et familier.

v. 39.

Quoi ? me réſervez-vous à voir une victoire
Où, pour haut appareil d'une pompeuſe gloire, *&c.*

Ces vers échappent quelquefois au génie dans le feu de la compoſition. Ils ne diſent rien ; mais ils accompagnent des vers qui diſent beaucoup.

v. 59.

Que t'ai-je fait, Sabine, et quelle eſt mon offenſe ?

Il y avait auparavant :

Femme, que t'ai-je fait, et quelle eſt mon offenſe ?

La naïveté qui régnait encore en ce temps-là dans les écrits permettait ce mot. La rudeſſe romaine y paraît même toute entière.

v. 65.

Tu me viens de réduire en un étrange point.

Notre malheureuſe rime arrache quelquefois de ces mauvais vers ; ils paſſent à la faveur des bons ; mais ils feraient tomber un ouvrage médiocre dans lequel ils feraient en grand nombre.

SCENE VII.

VERS 1.

Qu'eſt-ceci, mes enfans, écoutez-vous vos flammes ?

Qu'eſt-ceci ne ſe dit plus aujourd'hui que dans le diſcours familier.

V. 2.

Et perdez-vous encor le temps avec des femmes ?

Avec des femmes ſerait comique en toute autre occaſion ; mais je ne ſais ſi cette expreſſion commune ne va pas ici juſqu'à la nobleſſe, tant elle peint bien le vieil *Horace*.

SCENE VIII.

V. 10.

Ne penſez qu'aux devoirs que vos pays demandent.

Des pays ne demandent point *des devoirs*. La patrie impoſe *des devoirs*, elle en demande l'accompliſſement.

V. *dernier*.

Faites votre devoir, et laiſſez faire aux dieux.

J'ai cherché dans tous les anciens et dans tous les théâtres étrangers une ſituation pareille, un pareil mélange de grandeur d'ame, de douleur, de bienſéance, et je ne l'ai point trouvé : je remarquerai ſur-tout que chez les Grecs il n'y a rien dans ce goût.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

SABINE *ſeule.*

Ce monologue de *Sabine* eſt abſolument inutile, et fait languir la pièce. Les comédiens voulaient alors des monologues. La déclamation approchait du chant, ſur-tout celle des femmes ; les auteurs avaient cette complaiſance pour elles. *Sabine* s'adreſſe ſa penſée, la retourne, répète ce qu'elle a dit, oppoſe parole à parole.

En l'une je ſuis femme, en l'autre je ſuis fille.
En l'une je ſuis fille, en l'autre je ſuis femme.
Songeons pour quelle cauſe, et non par quelles mains.
Je ſonge par quels bras, et non pour quelle cauſe.

Les quatre derniers vers ſont plus dans la paſſion. (Voyez ci-après, v. 51.)

VERS 20.

Leur vertu les élève en cet illuſtre rang.

Il ne s'agit point ici de rang : l'auteur a voulu rimer à *ſang*. La plus grande difficulté de la poëſie françaiſe et ſon plus grand mérite eſt que la rime ne doit jamais empêcher d'employer le mot propre.

VERS 33.

Pareille à ces éclairs qui, dans le fort des ombres,
Pouſſent un jour qui fuit, et rend les nuits plus ſombres.

La tragédie admet les métaphores, mais non pas les comparaiſons ; pourquoi ? parce que la métaphore, quand elle eſt naturelle, appartient à la paſſion ; les comparaiſons n'appartiennent qu'à l'eſprit.

V. 51.

Quels foudres lancez-vous quand vous vous irritez,
Si même vos faveurs ont tant de cruautés ?
Et de quelle façon punirez-vous l'offenſe,
Si vous traitez ainſi les vœux de l'innocence ?

Ces quatre derniers vers ſemblent dignes de la tragédie, mais ce monologue ne ſemble qu'une amplification.

SCENE II.

V. 1.

En eſt-ce fait, Julie ? et que m'apportez-vous ?

Autant la première ſcène a refroidi les eſprits, autant cette ſeconde les échauffe ; pourquoi ? c'eſt qu'on y apprend quelque choſe de nouveau et d'intéreſſant : il n'y a point de vaine déclamation, et c'eſt-là le grand art de la tragédie, fondé ſur la connaiſſance

du cœur humain, qui veut toujours être remué.

VERS 4.

De tous les combattans a-t-il fait des hoſties ?

Hoſtie ne ſe dit plus, et c'eſt dommage ; il ne reſte plus que le mot de *victime*. Plus on a de termes pour exprimer la même choſe, plus la poëſie eſt variée.

V. 13.

Et par les déſeſpoirs d'une chaſte amitié,
Nous aurions des deux camps tiré quelque pitié.

On n'emploie plus aujourd'hui *déſeſpoir* au pluriel ; il fait pourtant un très-bel effet. *Mes déplaiſirs*, *mes craintes*, *mes douleurs*, *mes ennuis*, diſent plus que *mon déplaiſir*, *ma crainte*, &c. Pourquoi ne pourrait-on pas dire, *mes déſeſpoirs*, comme on dit *mes eſpérances ?* Ne peut-on pas déſeſpérer de pluſieurs choſes, comme on peut en eſpérer pluſieurs ?

V. 40.

Ils combattront plutôt et l'une et l'autre armée,
Et mourront par les mains qui leur font d'autres lois,
Que pas un d'eux renonce aux honneurs d'un tel choix.

Il y avait :

Et mourront par les mains qui les ont ſéparés,
Que quitter les honneurs qui leur ſont déférés.

Comme il y a ici une faute évidente de langage, *mourront que quitter*, et que l'auteur avait oublié le mot *plutôt*, qu'il ne pouvait pourtant répéter parce qu'il eſt au vers précédent, il changea ainſi cet endroit ; par malheur la même faute s'y retrouve. Tout le reſte de ce couplet eſt très-bien écrit.

VERS 50.

Puiſque chacun, dit-il, s'échauffe en ce diſcord,
Conſultons des grands dieux la majeſté ſacrée.

En ce diſcord ne ſe dit plus, mais il eſt à regretter.

V. 62.

Comme ſi toutes deux le connaiſſaient pour roi.

C'eſt une petite faute. Le ſens eſt, *comme ſi toutes deux voyaient en lui leur roi. Connaître un homme pour roi*, ne ſignifie pas le reconnaître pour ſon ſouverain. On peut connaître un homme pour roi d'un autre pays. *Connaître* ne veut pas dire *reconnaître*.

SCENE III.

V. 1.

Ma ſœur, que je vous die une bonne nouvelle.

Au lieu de *die* on a imprimé *diſe* dans les éditions ſuivantes. *Die* n'eſt plus qu'une

licence ; on ne l'emploie que pour la rime. *Une bonne nouvelle* eſt du ſtyle de la comédie ; ce n'eſt-là qu'une très-légère inattention. Il était très-aiſé à *Corneille* de mettre : *Ah, ma ſœur, apprenez une heureuſe nouvelle*, et d'exprimer ce petit détail autrement ; mais alors ces expreſſions familières étaient tolérées ; elles ne ſont devenues des fautes que quand la langue s'eſt perfectionnée ; et c'eſt à *Corneille* même qu'elle doit en partie cette perfection. On fit bientôt une étude ſérieuſe d'une langue dans laquelle il avait écrit de ſi belles choſes.

VERS 13.

Ils (les dieux) deſcendent bien moins dans de ſi bas étages,
Que dans l'ame des rois leurs vivantes images.

Bas étages eſt bien bas, et la penſée n'eſt que poëtique. Cette conteſtation de *Sabine* et de *Camille* paraît froide dans un moment où l'on eſt ſi impatient de ſavoir ce qui ſe paſſe. Ce diſcours de *Camille* ſemble avoir un autre défaut : ce n'eſt point à une amante à dire que *les dieux inſpirent toujours les rois*, qu'*ils ſont des rayons de la Divinité ;* c'eſt-là de la déclamation d'un rhéteur dans un panégyrique.

Ces conteſtations de *Camille* et de *Sabine* ſont, à la vérité, des jeux d'eſprit un peu froids ; c'eſt un grand malheur que le peu de matière que fournit la pièce ait obligé l'auteur

à y mêler ces ſcènes qui, par leur inutilité, ſont toujours languiſſantes.

VERS 34.

Adieu, je vais ſavoir comme enfin tout ſe paſſe.

Ce vers de comédie démontre l'inutilité de la ſcène. La néceſſité de ſavoir comme tout ſe paſſe condamne tout ce froid dialogue.

V. 35.

Modérez vos frayeurs ; j'eſpère à mon retour
Ne vous entretenir que de propos d'amour.

Ce diſcours de *Julie* eſt trop d'une ſoubrette de comédie.

SCENE IV.

V. 1.

Parmi nos déplaiſirs ſouffrez que je vous blâme.

Cette ſcène eſt encore froide. On ſent trop que *Sabine* et *Julie* ne ſont là que pour amuſer le peuple, en attendant qu'il arrive un événement intéreſſant ; elles répètent ce qu'elles ont déjà dit. *Corneille* manque à la grande règle, *ſemper ad eventum feſtinat ;* mais quel homme l'a toujours obſervée ? J'avouerai que *Shakeſpeare* eſt de tous les auteurs tragiques celui où l'on trouve le moins de ces ſcènes de pure converſation ; il y a preſque toujours

quelque chose de nouveau dans chacune de ses scènes ; c'est, à la vérité, aux dépens des règles, et de la bienséance, et de la vraisemblance ; c'est en entassant vingt années d'événemens les uns sur les autres ; c'est en mêlant le grotesque au terrible ; c'est en passant d'un cabaret à un champ de bataille, et d'un cimetière à un trône ; mais enfin il attache. L'art serait d'attacher et de surprendre toujours, sans aucun de ces moyens irréguliers et burlesques tant employés sur les théâtres espagnols et anglais.

VERS 13.

L'hymen qui nous attache en une autre famille
Nous détache de celle où l'on a vécu fille.

Il faut : *attache à une autre famille ;* d'ailleurs ces vers sont trop familiers.

V. 26.

C'est un raisonnement bien mauvais que le vôtre.

Ce mot seul de *raisonnement* est la condamnation de cette scène et de toutes celles qui lui ressemblent. Tout doit être action dans une tragédie ; non que chaque scène doive être un événement, mais chaque scène doit servir à nouer ou à dénouer l'intrigue ; chaque discours doit être préparation ou obstacle. C'est en vain qu'on cherche à mettre des contrastes

contraſtes entre les caractères dans ces ſcènes inutiles, ſi ces contraſtes ne produiſent rien.

VERS 34.

Et tous maux ſont pareils alors qu'ils ſont extrêmes.

Ce beau vers eſt d'une grande vérité. Il eſt triſte qu'il ſoit perdu dans une amplification.

V. 35.

. . . L'amant qui vous charme, et pour qui vous brûlez,
Ne vous eſt après tout que ce que vous voulez.
Une mauvaiſe humeur, un peu de jalouſie
En fait aſſez ſouvent paſſer la fantaiſie,

ſont des vers comiques qui gâteraient la plus belle tirade.

V. 48.

Vous ne connaiſſez point ni l'amour, ni ſes traits.

Ce *point* eſt de trop. Il faut : *Vous ne connaiſſez ni l'amour, ni ſes traits.*

V. 53.

Il entre avec douceur, mais il règne par force, *&c.*

Ces maximes détachées, qui ſont un défaut quand la paſſion doit parler, avaient alors le mérite de la nouveauté. On s'écriait : *C'eſt connaître le cœur humain !* mais c'eſt le connaître bien mieux que de faire dire en ſentiment ce qu'on n'exprimait guère alors qu'en ſentences ;

défaut éblouiſſant que les auteurs imitaient de *Sénèque*.

VERS 55.

Vouloir ne plus aimer, c'eſt ce qu'elle ne peut,
Puiſqu'elle ne peut plus vouloir que ce qu'il veut.

Ces deux *peut*, ces ſyllabes dures, ces mônoſyllabes *veut* et *peut*, et cette idée de vouloir ce que l'amour veut, comme s'il était queſtion ici du dieu d'amour; tout cela conſtitue deux des plus mauvais vers qu'on pût faire, et c'était de tels vers qu'il fallait corriger.

V. *dernier*.

Ses chaînes ſont pour nous auſſi fortes que belles.

Toute cette ſcène eſt ce qu'on appelle du rempliſſage; défaut inſupportable, mais devenu preſque néceſſaire dans nos tragédies qui ſont toutes trop longues, à l'exception d'un très-petit nombre.

SCENE V.

V. 1.

Je viens vous apporter de fâcheuſes nouvelles.

Comme l'arrivée du vieil *Horace* rend la vie au théâtre qui languiſſait ! quel moment et quelle noble ſimplicité ! On pourrait objecter qu'*Horace* ne devrait pas venir avertir des

femmes que leurs époux et leurs frères ſont aux mains, que c'eſt venir les déſeſpérer inutilement et ſans raiſon, qu'on les a même renfermées pour ne point entendre leurs cris, qu'il ne réſulte rien de cette nouvelle ; mais il en réſulte du plaiſir pour le ſpectateur qui, malgré cette critique, eſt très-aiſe de voir le vieil *Horace*.

VERS 8.

Ne nous conſolez point contre tant d'infortune.

Cela n'eſt pas français. On conſole *du* malheur ; on s'arme, on ſe ſoutient *contre* le malheur.

V. 12.

Nous pourrions aiſément faire en votre préſence
De notre déſeſpoir une fauſſe conſtance.

Faire une fauſſe conſtance de ſon déſeſpoir, eſt du phébus, du galimatias ; eſt-il poſſible que le mauvais ſe trouve ainſi preſque toujours à côté du bon !

V. 14.

Mais quand on peut ſans honte être ſans fermeté,
L'affecter au dehors, c'eſt une lâcheté.

Ces ſentences et ces raiſonnemens ſont bien mal placés dans un moment ſi douloureux ; c'eſt-là le poëte qui parle et qui raiſonne.

VERS 42.

Ma main bientôt ſur eux m'eût vengé hautement...

Ce diſcours du vieil *Horace* eſt plein d'un art d'autant plus beau, qu'il ne paraît pas. On ne voit que la hauteur d'un romain et la chaleur d'un vieillard qui préfère l'honneur à la nature. Mais cela même prépare tout ce qu'il dit dans la ſcène ſuivante ; c'eſt là qu'eſt le vrai génie.

V. 59.

Un ſi glorieux titre eſt un digne tréſor.

Notre malheureuſe rime n'amène que trop ſouvent de ces expreſſions faibles ou impropres. *Un titre qui eſt un digne tréſor*, ne ſerait permis que dans le cas où il s'agirait d'oppoſer ce titre à la fortune ; mais ici il ne forme pas de ſens ; et ce mot de *digne* achève de rendre ce vers intolérable. Quand les poëtes ſe trouvent ainſi gênés par une rime, ils doivent abſolument en chercher deux autres.

SCENE VI.

V. 1.

Nous venez-vous, Julie, apprendre la victoire ?

Il ſemble intolérable qu'une ſuivante ait vu le combat, et que ce père des trois champions de Rome reſte inutilement avec des femmes

pendant que ſes enfans ſont aux mains, lui qui a dit auparavant :

Qu'eſt-ceci, mes enfans ? écoutez-vous vos flammes,
Et perdez-vous encor le temps avec des femmes ?

C'eſt une grande inconſéquence ; c'eſt démentir ſon caractère. Quoi ! cet homme qui ſe ſent aſſez de force pour tuer ſes trois enfans *hautement* s'ils donnent un *mol conſentement* à un nouveau choix que le peuple eſt en droit de faire, quitte le champ où ſes trois fils combattent pour venir apprendre à des femmes une nouvelle qu'on doit leur cacher ! Il ne prétexte pas même cette diſparate ſur l'horreur qu'il aurait de voir ſes fils combattre contre ſon gendre ! Il ne vient que comme meſſager, tandis que Rome entière eſt ſur le champ de bataille ; il reſte les bras croiſés, tandis qu'une ſoubrette a tout vu ! ce défaut peut-il ſe pardonner ? On peut répondre qu'il eſt reſté pour empêcher ces femmes d'aller ſéparer les combattans, comme s'il n'y avait pas tant d'autres moyens.

VERS 22.

Ce bonheur a ſuivi leur courage invaincu...

Ce mot *invaincu* n'a été employé que par *Corneille*, et devrait l'être, je crois, par tous nos poëtes. Une expreſſion ſi bien miſe à ſa

place dans le Cid et dans cette admirable ſcène, ne doit jamais vieillir.

VERS 23.

Qu'ils ont vu Rome libre autant qu'ils ont vécu,
Et ne l'auront point vue obéir qu'à ſon prince.

Ce *point* eſt ici un ſoléciſme ; il faut, *et ne l'auront vue obéir qu'à.*

v. 30.

Que vouliez-vous qu'il fît contre trois?—Qu'il mourût.

Voilà ce fameux *qu'il mourût*, ce trait du plus grand ſublime, ce mot auquel il n'en eſt aucun de comparable dans toute l'antiquité. Tout l'auditoire fut ſi tranſporté, qu'on n'entendit jamais le vers faible qui ſuit ; et le morceau, *n'eût-il que d'un moment retardé ſa défaite*, étant plein de chaleur, augmente encore la force du *qu'il mourût*. Que de beautés ! et d'où naiſſent-elles ? d'une ſimple mépriſe très-naturelle, ſans complications d'événemens, ſans aucune intrigue recherchée, ſans aucun effort. Il y a d'autres beautés tragiques, mais celle-ci eſt au premier rang.

Il eſt vrai que le vieil *Horace*, qui était préſent quand les *Horaces* et les *Curiaces* ont refuſé qu'on nommât d'autres champions, a dû être préſent à leur combat. Cela gâte juſqu'au *qu'il mourût*.

VERS 36.

Il eſt de tout ſon ſang comptable à ſa patrie,
Chaque goutte épargnée a ſa gloire flétrie.

Chaque goutte paraît être de trop. Il ne faut pas tant retourner ſa penſée.

A ſa gloire flétrie ; la ſévérité de la grammaire ne permet point ce *flétrie :* il faut dans la rigueur, *a flétri ſa gloire :* mais *a ſa gloire flétrie* eſt plus beau, plus poëtique, plus éloigné du langage ordinaire ſans cauſer d'obſcurité.

V. 38.

Chaque inſtant de ſa vie après ce lâche tour...

Après ce lâche tour, eſt une expreſſion trop triviale.

V. 39.

Met d'autant plus ma honte avec la ſienne au jour.
J'en romprai bien le cours, *&c.*

Ces derniers mots ſe rapportent naturellement à la honte ; mais on ne rompt point le cours d'une honte. Il faut donc qu'ils tombent ſur *chaque inſtant de ſa vie*, qui eſt plus haut; mais *je romprai bien le cours de chaque inſtant de ſa vie*, ne peut ſe dire. *Bien* ſignifie dans ces occaſions *fortement* ou *aiſément :* je le punirai *bien*, je l'empêcherai *bien*.

VERS 61.

Dieux ! verrons-nous toujours des malheurs de la ſorte ?

Ce *de la ſorte* eſt une expreſſion du peuple, qui n'eſt pas convenable ; elle n'eſt pas même françaiſe. Il faudrait *de cette ſorte*, ou *d'une telle ſorte.*

V. 62.

Nous faudra-t-il toujours en craindre de plus grands,
Et toujours redouter la main de nos parens ?

Ce dernier vers eſt de la plus grande beauté : non-ſeulement il dit ce dont il s'agit, mais il prépare ce qui doit ſuivre.

ACTE QUATRIEME.

SCENE PREMIERE.

VERS 1.

Ne me parlez jamais en faveur d'un infame.

Nous avons vu qu'il eſt très-extraordinaire que le père n'ait pas été détrompé entre le troiſième et le quatrième acte, qu'un vieillard de ſon caractère, qui a aſſez de force pour tuer ſon fils de ſes propres mains, à ce qu'il dit, n'en ait pas aſſez pour être allé ſur le champ de bataille, qu'il reſte dans ſa maiſon

tandis

tandis que Rome entière eſt ſpectatrice du combat ; comment ſouffrir qu'une ſuivante ſoit allée voir ce fameux duel, et que le vieil *Horace* ſoit demeuré chez lui ? comment ne s'eſt-il pas mieux informé pendant l'entr'acte ? pourquoi le père des *Horaces* ignore-t-il ſeul ce que tout Rome fait ? Je ne ſais de réponſe à cette critique, ſinon que ce défaut eſt preſque excuſable, puiſqu'il amène de grandes beautés.

VERS 5.

Sabine y peut mettre ordre, ou derechef j'atteſte
Le ſouverain pouvoir de la troupe céleſte. . . .

Derechef et *la troupe céleſte* ſont hors d'uſage. *La troupe céleſte* eſt bannie du ſtyle noble, ſurtout depuis que *Scarron* l'a employée dans le ſtyle burleſque.

V. 11.

Le jugement de Rome eſt peu pour mon regard.

Pour mon regard, eſt ſuranné et hors d'uſage; c'eſt pourtant une expreſſion néceſſaire.

SCENE II.

V. 11.

C'eſt à moi ſeul auſſi de punir ſon forfait.

Si ſon fils eſt coupable d'un *forfait* envers Rome, pourquoi ſerait-ce au père ſeul à le punir ?

VERS 15.

Vous redoublez ma honte et ma confuſion.

Je ne ſais s'il n'y a pas dans cette ſcène un artifice trop viſible, une mépriſe trop long-temps ſoutenue. Il ſemble que l'auteur ait eu plus d'égards au jeu de théâtre qu'à la vraiſemblance. C'eſt le même défaut que dans la ſcène de *Chimène* avec *don Sanche* dans le Cid. Ce petit et faible artifice, dont *Corneille* ſe ſert trop ſouvent, n'eſt pas la véritable tragédie.

V. 22.

Quels honneurs, quel triomphe, et quel empire enfin,
Lorſque Albe ſous ſes lois range notre deſtin ?

On ne range point ainſi un deſtin.

V. 30.

Quoi, Rome enfin triomphe !

Que ce mot eſt pathétique ! comme il ſort des entrailles d'un vieux romain !

V. 56.

L'air réſonne des cris qu'au ciel chacun envoie ;
Albe en jette d'angoiſſe et les Romains de joie.

On ne dit plus guère *angoiſſe ;* et pourquoi? quel mot lui a-t-on ſubſtitué ? *Douleur*, *horreur*, *peine*, *afflictions*, ne ſont pas des équivalens :

angoiſſe exprime la douleur preſſante et la crainte à la fois.

VERS 59.

C'eſt peu pour lui de vaincre, il veut encor braver.

Braver eſt un verbe actif qui demande toujours un régime ; de plus ce n'eſt pas ici une bravade ; c'eſt un ſentiment généreux d'un citoyen qui venge ſes frères et ſa patrie.

v. 84.

C'eſt où le roi le mène. . . . . .

Mener à des chants et à des vœux, n'eſt ni noble ni juſte ; mais le récit de *Valère* a été ſi beau, qu'on pardonne aiſément ces petites fautes.

v. 84.

. . . . . Et tandis il m'envoie
Faire office envers vous de douleur et de joie.

Tandis, ſans un *que*, eſt abſolument proſcrit, et n'eſt plus permis que dans une eſpèce de ſtyle burleſque et naïf, qu'on nomme *marotique : Tandis la perdrix vire.*

Faire office de douleur n'eſt plus français, et je ne ſais s'il l'a jamais été ; on dit familièrement, *faire office d'ami*, *office de ſerviteur*, *office d'homme intéreſſé ;* mais non *office de douleur et de joie.*

VERS 94.

Le roi ne ſait que c'eſt d'honorer à demi.

Cette phraſe eſt italienne ; nous diſons aujourd'hui, *ne ſait ce que c'eſt*. Mais la dignité du tragique rejette ces expreſſions de comédie.

V. *dernier*.

Je vous devrai beaucoup pour un ſi bon office.

Ici la pièce eſt finie, l'action eſt complétement terminée. Il s'agiſſait de la victoire, et elle eſt remportée ; du deſtin de Rome, et il eſt décidé.

SCENE III.

V. 1.

Ma fille, il n'eſt plus temps de répandre des pleurs.

Voici donc une autre pièce qui commence ; le ſujet en eſt bien moins grand, moins intéreſſant, moins théâtral que celui de la première. Ces deux actions différentes ont nui au ſuccès complet des Horaces. Il eſt vrai qu'en Eſpagne, en Angleterre, on joint quelquefois pluſieurs actions ſur le théâtre : on repréſente dans la même pièce la Mort de Céſar et la Bataille de Philippes. *Nos muſas colimus ſeveriores*.

Qu'en un lieu, qu'en un jour, un ſeul fait accompli
Tienne juſqu'à la fin le théâtre rempli.

Remarquez que *Camille* a été ſi inutile ſur la fin de la première pièce des Horaces, qu'elle n'a proféré qu'un *hélas* pendant le récit de la mort de *Curiace*.

Remarquez encore que le vieil *Horace* n'a plus rien à dire, et qu'il perd le temps à répéter à *Camille* qu'il va conſoler *Sabine*.

VERS 3.

On pleure injuſtement des pertes domeſtiques,
Quand on en voit ſortir des victoires publiques.

Des victoires qui ſortent, font une image peu convenable. On ne voit point ſortir des victoires, comme on voit ſortir des troupes d'une ville.

V. 7.

En la mort d'un amant vous ne perdez qu'un homme,
Dont la perte eſt aiſée à réparer dans Rome.

L'auteur répète trop ſouvent cette idée, et ce n'eſt pas là le temps de parler de mariage à *Camille*.

V. 13.

Et ſes trois frères morts par la main d'un époux
Lui donneront des pleurs bien plus juſtes qu'à vous.

Lui donneront des pleurs juſtes n'eſt pas français. C'eſt *Sabine* qui donnera des pleurs ; ce ne ſont pas ſes frères morts qui lui en donneront. Un accident fait couler des pleurs, et ne les donne pas.

VERS 21.

Faites-vous voir ſa ſœur, et qu'en un même flanc
Le ciel vous a tous deux formés d'un même ſang.

Faites-vous voir... et qu'en... eſt un ſolécisme; parce que *faites-vous voir* ſignifie *montrez-vous, ſoyez ſa ſœur;* et *montrez-vous, ſoyez, paraiſſez*, ne peut régir un *que*.

Ajoutez qu'après lui avoir dit, *faites-vous voir ſa ſœur*, il eſt très-ſuperflu de dire qu'elle eſt ſortie du même flanc.

SCENE IV.

V. 1.

Oui, je lui ferai voir par d'infaillibles marques
Qu'un véritable amour brave la main des Parques.

Voici *Camille* qui, après un long ſilence dont on ne s'eſt pas ſeulement aperçu, parce que l'ame était toute remplie du deſtin des *Horaces* et des *Curiaces*, et de celui de Rome; voici *Camille*, dis-je, qui s'échauffe tout d'un coup, et comme de propos délibéré; elle débute par une ſentence poëtique : *Qu'un véritable amour brave la main des Parques. Infaillibles marques* n'eſt là que pour la rime; grand défaut de notre poëſie.

Ce monologue même n'eſt qu'une vaine déclamation. La vraie douleur ne raiſonne

point tant, ne récapitule point ; elle ne dit point qu'on bâtit *en l'air ſur le malheur d'autrui*, et que ſon père *triomphe* comme ſon frère de ce malheur. Elle ne s'excite point à *braver la colère*, à eſſayer de déplaire. Tous ces vains efforts ſont froids, et pourquoi ? c'eſt qu'au fond le ſujet manque à l'auteur. Dès qu'il n'y a plus de combats dans le cœur, il n'y a plus rien à dire.

VERS 7.

. . . . . Et par un juſte effort
Je la veux rendre égale aux rigueurs de mon ſort.

Elle dit ici qu'elle veut rendre ſa douleur *égale*, *par un juſte effort*, *aux rigueurs de ſon ſort*. Quand on fait ainſi des efforts pour proportionner ſa douleur à ſon état, on n'eſt pas même poëtiquement affligé.

V. 17.

Un oracle m'aſſure ; un ſonge me travaille.

M'aſſure ne ſignifie pas *me raſſure ;* et c'eſt *me raſſure* que l'auteur entend. Je ſuis effrayé, on me raſſure. Je doute d'une choſe, on m'aſſure qu'elle eſt ainſi..... *Aſſurer* avec l'accuſatif ne s'emploie que pour *certifier*. *J'aſſure ce fait ;* et en termes d'art il ſignifie *affermir :* Aſſurez cette ſolive, ce chevron.

VERS 20.

Pour combattre mon frère on choiſit mon amant.

Cette récapitulation de la pièce précédente n'eſt-elle point encore l'oppoſé d'une affliction véritable? *Curæ leves loquuntur.*

v. 45.

Dégénérons, mon cœur, d'un ſi vertueux père, *&c.*

Ce *dégénérons*, *mon cœur*, cette réſolution de ſe mettre en colère, ce long diſcours, cette nouvelle ſentence mal exprimée, que *c'eſt gloire de paſſer pour un cœur abattu*, enfin tout refroidit, tout glace le lecteur, qui ne ſouhaite plus rien. C'eſt, encore une fois, la faute du ſujet. L'aventure des *Horaces*, des *Curiaces* et de *Camille* eſt plus propre en effet pour l'hiſtoire que pour le théâtre.

On ne peut trop honorer *Corneille* qui a ſenti ce défaut, et qui en parle dans ſon examen avec la candeur d'un grand homme.

v. 55.

Il vient, préparons-nous à montrer conſtamment
Ce que doit une amante à la mort d'un amant.

Préparons-nous augmente encore le défaut. On voit une femme qui s'étudie à montrer ſon affliction, qui répète, pour ainſi dire, ſa leçon de douleur.

SCENE V.

VERS 1.

Ma fœur, voici le bras qui venge nos deux frères, *&c.*

Ce n'eſt plus là l'*Horace* du ſecond acte. Ce *bras* trois fois répété, et cet ordre de rendre ce *qu'on doit à l'heur de ſa victoire*, témoignent, ce ſemble, plus de vanité que de grandeur : il ne devrait parler à ſa ſœur que pour la conſoler, ou plutôt il n'a rien du tout à dire. Qui l'amène auprès d'elle ? eſt-ce à elle qu'il doit préſenter les armes de ſes beaux-frères ? C'eſt au roi, c'eſt au ſénat aſſemblé qu'il devait montrer ces trophées. Les femmes ne ſe mêlaient de rien chez les premiers Romains. Ni la bienſéance, ni l'humanité, ni ſon devoir ne lui permettaient de venir faire à ſa ſœur une telle inſulte. Il paraît qu'*Horace* pouvait dépoſer au moins ces dépouilles dans la maiſon paternelle, en attendant que le roi vînt ; que ſa ſœur, à cet aſpect, pouvait s'abandonner à ſa douleur, ſans qu'*Horace* lui dît, *voici ce bras*, et ſans qu'il lui ordonnât de ne s'entretenir jamais que de ſa victoire ; il ſemble qu'alors *Camille* aurait paru un peu plus coupable, et que l'emportement d'*Horace* aurait eu quelque excuſe.

V. 18.

O d'une indigne ſœur inſupportable audace !

Obſervez que la colère du vieil *Horace* contre ſon fils était très-intéreſſante, et que celle de ſon fils contre ſa ſœur eſt révoltante et ſans aucun intérêt. C'eſt que la colère du vieil *Horace* ſuppoſait le malheur de Rome ; au lieu que le jeune *Horace* ne ſe met en colère que contre une femme qui pleure et qui crie, et qu'il faut laiſſer crier et pleurer. Cela eſt hiſtorique, oui ; mais cela n'eſt nullement tragique, nullement théâtral.

VERS 19.

D'un ennemi public dont je reviens vainqueur,
Le nom eſt dans ta bouche et l'amour dans ton cœur.

Le reproche eſt évidemment injuſte. *Horace* lui-même devait plaindre *Curiace ;* c'eſt ſon beau-frère ; il n'y a plus d'ennemis, les deux peuples n'en ſont plus qu'un. Il a dit lui-même au ſecond acte qu'*il aurait voulu racheter de ſa vie le ſang de Curiace.*

V. 28.

Donne-moi donc, barbare, un cœur comme le tien.

Ces plaintes ſeraient plus touchantes ſi l'amour de *Camille* avait été le ſujet de la pièce ; mais il n'en a été que l'épiſode : on y a ſongé à peine ; on n'a été occupé que de Rome. Un petit intérêt d'amour interrompu ne peut plus reprendre une vraie force. Le

cœur doit ſaigner par degrés dans la tragédie, et toujours des mêmes coups redoublés, et ſur-tout variés.

VERS 51.

Rome, l'unique objet de mon reſſentiment! *&c.*

Ces imprécations de *Camille* ont toujours été un beau morceau de déclamation, et ont fait valoir toutes les actrices qui ont joué ce rôle. Pluſieurs juges ſévères n'ont pas aimé le *mourir de plaiſir;* ils ont dit que l'hyperbole eſt ſi forte, qu'elle va juſqu'à la plaiſanterie.

Il y a une obſervation à faire; c'eſt que jamais les douleurs de *Camille* ni ſa mort n'ont fait répandre une larme.

Pour m'arracher des pleurs, il faut que vous pleuriez.

Mais *Camille* n'eſt que furieuſe; elle ne doit pas être en colère contre Rome; elle doit s'être attendue que Rome ou Albe triompherait. Elle n'a raiſon d'être en colère que contre *Horace* qui, au lieu d'être auprès du roi après ſa victoire, vient ſe vanter aſſez mal à propos à ſa ſœur d'avoir tué ſon amant. Encore une fois, ce ne peut être un ſujet de tragédie.

V. 70.

Va dedans les enfers plaindre ton Curiace.

On ne ſe ſert plus du mot de *dedans*, et il

fut toujours un ſoléciſme quand on lui donne un régime ; on ne peut l'employer que dans un ſens abſolu : *Etes-vous hors du cabinet ? non, je ſuis dedans.* Mais il eſt toujours mal de dire, *dedans ma chambre*, *dehors de ma chambre.* *Corneille* au cinquième acte dit :

Dans les murs, hors des murs, tout parle de ſa gloire.

Il n'aurait pas parlé français s'il eût dit, *dedans les murs*, *dehors des murs.*

SCENE VI.

VERS 1.

PROCULE. Que venez-vous de faire ?

D'où vient ce *Procule?* à quoi ſert ce *Procule*, ce perſonnage ſubalterne qui n'a pas dit un mot juſqu'ici ? C'eſt encore un très-grand défaut ; non pas de ces défauts de convenances, de ces fautes qui amènent des beautés, mais de celles qui amènent de nouveaux défauts.

Cette ſcène a toujours paru dure et révoltante. *Ariſtote* remarque que la plus froide des cataſtrophes eſt celle dans laquelle on commet de ſang froid une action atroce qu'on a voulu commettre. *Addiſſon*, dans ſon Spectateur, dit que ce meurtre de *Camille* eſt d'autant plus

révoltant, qu'il ſemble commis de ſang froid, et qu'*Horace* traverſant tout le théâtre pour aller poignarder ſa ſœur avait tout le temps de la réflexion. Le public éclairé ne peut jamais ſouffrir un meurtre ſur le théâtre, à moins qu'il ne ſoit abſolument néceſſaire, ou que le meurtrier n'ait les plus violens remords.

SCENE VII.

VERS 1.

A quoi s'arrête ici ton illuſtre colère ?

Sabine arrivant après le meurtre de *Camille*, ſeulement pour reprocher cette mort à ſon mari, achève de jeter de la froideur ſur un événement qui, autrement préparé, devait être terrible.

L'illuſtre colère et *les généreux coups*, ſont une déclamation ironique. *Racine* a pourtant imité ce vers dans Andromaque :

Que peut-on refuſer à ces généreux coups ?

Cette converſation de *Sabine* et d'*Horace*, après le meurtre de *Camille*, eſt auſſi inutile que la ſcène de *Proculus ;* elle ne produit aucun changement.

V. 22.

Embraſſe ma vertu pour vaincre ta faibleſſe.

Eſt-ce là le langage qu'il doit tenir à ſa

femme, quand il vient d'aſſaſſiner ſa ſœur dans un moment de colère ?

VERS 23.

Participe à ma gloire au lieu de la fouiller,
Tâche à t'en revêtir, non à m'en dépouiller, *&c.*

Sans parler des fautes de langage, tous ces conſeils ne peuvent faire aucun bon effet, parce que la douleur de *Sabine* n'en peut faire aucun.

V. 33.

Mais enfin je renonce à la vertu romaine.

C'eſt une répétition un peu froide des vers de *Curiace :*

Je rends grâces aux dieux de n'être pas romain.

V. 41.

Pourquoi veux-tu, cruel, agir d'une autre ſorte ?
Laiſſe en entrant ici tes lauriers à la porte.

On ſent aſſez qu'*agir d'une autre ſorte*, et *laiſſer en entrant les lauriers à la porte*, ne ſont des expreſſions ni nobles ni tragiques, et que toute cette tirade eſt une déclamation oiſeuſe d'une femme inutile.

V. 57.

Quelle injuſtice aux dieux d'abandonner aux femmes
Un empire ſi grand ſur les plus belles ames ! *&c.*

Cette tendreſſe eſt-elle convenable à l'aſſaſſin de ſa ſœur, qui n'a aucun remords de cette indigne action, et qui parle encore de ſa vertu? Voyez comme ces ſentences et ces diſcours vagues ſur le pouvoir des femmes conviennent peu devant le corps ſanglant de *Camille* qu'*Horace* vient d'aſſaſſiner.

VERS 61.

A quel point ma vertu devient-elle réduite!

Devient réduite n'eſt pas français. Ce mot *devenir* ne convient jamais qu'aux affections de l'ame; on devient faible, malheureux, hardi, timide, &c. mais on ne devient pas *forcé à*, *réduit à*.

V. *dernier*.

Et n'employons après que nous à notre mort.

Sabine parle toujours de mourir: il n'en faut pas tant parler quand on ne meurt point.

ACTE CINQUIEME.

CORNEILLE, dans ſon Jugement ſur Horace, s'exprime ainſi: *Tout ce cinquième acte eſt encore une des cauſes du peu de ſatisfaction que laiſſe cette tragédie; il eſt tout en plaidoyers*, &c. Après un ſi noble aveu, il ne faut parler de la pièce que

pour rendre hommage au génie d'un homme aſſez grand pour ſe condamner lui-même. Si j'oſe ajouter quelque choſe, c'eſt qu'on trouvera de beaux détails dans ces plaidoyers.

Il eſt vrai que cette pièce n'eſt pas régulière, qu'il y a en effet trois tragédies abſolument diſtinctes, la Victoire d'*Horace*, la Mort de *Camille* et le Procès d'*Horace*. C'eſt imiter en quelque façon le défaut qu'on reproche à la ſcène anglaiſe et à l'eſpagnole; mais les ſcènes d'*Horace*, de *Curiace* et du vieil *Horace* ſont d'une ſi grande beauté, qu'on reverra toujours ce poëme avec plaiſir, quand il ſe trouvera des acteurs qui auront aſſez de talent pour faire ſentir ce qu'il y a d'excellent, et faire pardonner ce qu'il y a de défectueux.

SCENE PREMIERE.

VERS 5.

Nos plaiſirs les plus doux ne vont point ſans triſteſſe;

expreſſion familière dont il ne faut jamais ſe ſervir dans le ſtyle noble. En effet, des plaiſirs ne *vont* point.

V. 21.

Si ma main en devient honteuſe et profanée,
Vous pouvez d'un ſeul mot trancher ma deſtinée.

Une action eſt honteuſe, mais la main ne l'eſt pas; elle eſt ſouillée, coupable, *&c.*

VERS

VERS 23.

Reprenez tout ce ſang de qui ma lâcheté
A ſi brutalement ſouillé la pureté.

Lâcheté.... brutalement. S'il a été lâche et brutal, pourquoi parlait-il à ſa femme de *la vertu* avec laquelle il avait tué ſa ſœur?

V. 29.

Son amour doit ſe taire où toute excuſe eſt nulle.

Eſt nulle; expreſſion qui doit être bannie des vers.

SCENE II.

V. 5.

Un ſi rare ſervice et ſi fort important, *&c.*

Fort eſt de trop.

V. 9.

J'ai ſu par ſon rapport, et je n'en doutais pas,
Comme de vos deux fils vous portez le trépas.

Il faut *comment;* et *portez* n'eſt plus d'uſage.

V. 18.

Et je doute comment vous portez cette mort.

Répétition vicieuſe.

V. 29.

Sire, puiſque le ciel entre les mains des rois
Dépoſe ſa juſtice et la force des lois, *&c.*

Il faut avouer que ce *Valère* fait là un fort mauvais perſonnage : il n'a encore paru dans la pièce que pour faire un compliment ; on n'en a parlé que comme d'un homme ſans conſéquence. C'eſt un défaut capital que *Corneille* tâche en vain de pallier dans ſon examen.

VERS 36.

Permettez qu'il achève, et je ferai juſtice.

C'eſt la loi de l'unité de lieu qui force ici l'auteur à faire le procès d'*Horace* dans ſa propre maiſon ; ce qui n'eſt ni convenable, ni vraiſemblable. J'ajouterai ici une remarque purement hiſtorique ; c'eſt que les chefs de Rome, appelés *rois*, ne rendaient point juſtice ſeuls, il fallait le concours du ſénat entier, ou des délégués.

V. 41.

Souffrez donc, ô grand Roi, le plus juſte des rois,
Que tous les gens de bien vous parlent par ma voix, *&c.*

Ce plaidoyer reſſemble à celui d'un avocat qui s'eſt préparé : il n'eſt ni dans le génie de ces temps-là, ni dans le caractère d'un amant qui parle contre l'aſſaſſin de ſa maîtreſſe.

V. 79.

Mais je hais ces moyens qui ſentent l'artifice.

Ce trait eſt de l'art oratoire, et non de l'art

tragique ; mais quelque choſe que pût dire *Valère*, il ne pouvait toucher.

VERS 115.

Sire, c'eſt rarement qu'il s'offre une matière
A montrer d'un grand cœur la vertu toute entière, *&c.*

Ces vers ſont beaux, parce qu'ils ſont vrais et bien écrits.

V. 151.

Que votre majeſté déſormais m'en diſpenſe.

On ne connaiſſait point alors le titre de *majeſté.*

SCENE III.

V. 16.

Il mourra plus en moi qu'il ne mourrait en lui.

Ces ſubtilités de *Sabine* jettent beaucoup de froid ſur cette ſcène. On eſt las de voir une femme qui a toujours eu une douleur étudiée, qui a propoſé à *Horace* de la tuer afin que *Curiace* la vengeât, et qui maintenant veut qu'on la faſſe mourir pour *Horace*, parce que *Horace vit en elle.*

V. 49.

Tous trois déſavoûront la douleur qui te touche...
L'horreur que tu fais voir d'un mari vertueux.

Cela n'eſt pas vrai. *Sabine* qui veut mourir

pour *Horace*, n'a point montré d'horreur pour lui.

VERS 114.

Il m'en reſte encore un, conſervez-le pour elle, *&c.*

Quoiqu'en effet tout ce cinquième acte ne ſoit qu'un plaidoyer hors d'œuvre, et dans lequel perſonne ne craint pour l'accuſé, cependant il y a de temps en temps des maximes profondes, nobles, juſtes, qu'on écoutait autrefois avec grand plaiſir. *Paſcal* même, qui feſait un recueil de toutes les penſées qui pouvaient ſervir à établir un ouvrage qu'il n'a jamais pu faire, n'a pas manqué de mettre dans ſon agenda cette penſée de *Corneille : Il faut plaire aux eſprits bien faits.*

V. 137.

Je garde en mon eſprit les forces plus preſſantes.

Force s'emploie au pluriel pour les forces du corps, pour celles d'un Etat, mais non pour un diſcours. *Plus* eſt une faute.

SCENE DERNIERE.

JULIE *ſeule.*

Camille, ainſi le ciel t'avait bien avertie
Des tragiques ſuccès qu'il t'avait préparés ;
Mais toujours du ſecret il cache une partie
Aux eſprits les plus nets et les plus éclairés.

Il ſemblait nous parler de ton proche hymenée,
Il ſemblait tout promettre à tes vœux innocens ;
Et nous cachant ainſi ta mort inopinée
Sa voix n'eſt que trop vraie en trompant notre ſens.

Albe et Rome aujourd'hui prennent une autre face.
Tes vœux ſont exaucés ; elles goûtent la paix ;
Et tu vas être unie avec ton Curiace,
Sans qu'aucun mauvais ſort t'en ſépare jamais.

Ce commentaire de *Julie* ſur le ſens de l'oracle a été retranché dans les éditions ſuivantes. Il eſt viſiblement imité de la fin du *Paſtor fido ;* mais dans l'italien cette explication fait le dénouement ; elle eſt dans la bouche de deux pères infortunés ; elle ſauve la vie au héros de la pièce. Ici c'eſt une confidente inutile qui dit une choſe inutile. Ces vers furent récités dans les premières repréſentations.

Les lecteurs raiſonnables trouveront bon, ſans doute, qu'on ait ainſi remarqué avec une équité impartiale les grandes beautés et les défauts de *Corneille*, et qu'on pourſuive dans cet eſprit. Un commentateur n'eſt pas un avocat qui cherche ſeulement à faire valoir en tout la cauſe de ſa partie ; et ce ſerait trahir la mémoire de *Corneille* que de ne pas imiter la candeur avec laquelle il ſe juge lui-même. On doit la vérité au public.

POLYEUCTE,

TRAGEDIE, 1643.

QUAND on paſſe de Cinna à Polyeucte, on ſe trouve dans un monde tout différent. Mais les grands poëtes, ainſi que les grands peintres, ſavent traiter tous les ſujets. C'eſt une choſe aſſez connue, que *Corneille* ayant lu ſa tragédie de Polyeucte chez madame de *Rambouillet*, où ſe raſſemblaient alors les eſprits les plus cultivés, cette pièce y fut condamnée d'une voix unanime, malgré l'intérêt qu'on prenait à l'auteur dans cette maiſon. *Voiture* fut député de toute l'aſſemblée pour engager *Corneille* à ne pas faire repréſenter cet ouvrage. Il eſt difficile de démêler ce qui put porter les hommes du royaume qui avaient le plus de goût et de lumières, à juger ſi ſingulièrement. Furent-ils perſuadés qu'un martyr ne pouvait jamais réuſſir ſur le théâtre? c'était ne pas connaître le peuple. Croyaient-ils que les défauts que leur ſagacité leur feſait remarquer, révolteraient le public? c'était tomber dans la même erreur qui avait trompé les

cenſeurs du Cid; ils examinaient le Cid par l'exacte raiſon, et ils ne voyaient pas qu'au ſpectacle on juge par ſentiment. Pouvaient-ils ne pas ſentir les beautés ſingulières des rôles de *Sévère* et de *Pauline*? Ces beautés, d'un genre ſi neuf et ſi délicat, les alarmèrent peut-être. Ils purent craindre qu'une femme qui aimait à la fois ſon amant et ſon mari, n'intéreſsât pas; et c'eſt préciſément ce qui fit le ſuccès de la pièce. On trouvera dans les remarques quelques anecdotes concernant ce jugement de l'hôtel de Rambouillet. Ce qui eſt étonnant, c'eſt que tous ces chefs-d'œuvre ſe ſuivaient d'année en année. Cinna fut joué au commencement de 1643, et Polyeucte à la fin. Il eſt vrai que *Lopez de Vega*, *Garnier*, *Calderon*, compoſaient encore plus vîte, *ſtantes pede in uno;* mais, quand on ne s'aſſervit à aucune règle, qu'on n'eſt gêné ni par la rime, ni par la conduite, ni par aucune bienſéance, il eſt plus aiſé de faire dix tragédies que de faire Cinna et Polyeucte.

REMARQUES

SUR

L'EPITRE DEDICATOIRE

A LA

REINE REGENTE.

Page 134, tome II. *PERMETTEZ..... que je m'écrie dans mon tranſport :*

Que vos ſoins, grande Reine, enfantent de miracles ! &c.

Corneille n'était pas fait pour les ſonnets et pour les madrigaux. Il aurait mieux fait de ne ſe point *écrier dans ſon tranſport.* Les vers que *Voiture* fit cette année-là même pour la reine, en ſa préſence, ſont dans un autre goût et un peu meilleurs :

. . . . . .

Mais que vous étiez plus heureuſe,
Lorſque vous étiez autrefois,
Je ne veux pas dire amoureuſe,
La rime le dit toutefois.

C'eſt un aſſez plaiſant contraſte que *Voiture* loue la reine d'avoir été un peu galante, et que *Corneille* faſſe l'éloge de ſa dévotion.

REMARQUES

REMARQUES

SUR

POLYEUCTE,

TRAGEDIE.

ACTE PREMIER.

SCENE PREMIERE.

VERS 1.

Quoi ! vous vous arrêtez aux ſonges d'une femme !
De ſi faibles ſujets troublent cette grande ame !

Des ſonges qui ſont des ſujets ; il était aiſé de commencer avec plus d'exactitude et d'élégance ; mais la faute eſt très-légère.

V. 3.

Et ce cœur tant de fois dans la guerre éprouvé
S'alarme d'un péril qu'une femme a rêvé !

Le mot de *rêver* eſt devenu trop familier ; peut-être ne l'était-il pas du temps de *Corneille :* il faut obſerver qu'il avait déjà l'art de varier ſon ſtyle ; il nous avertit même dans ſes examens qu'il l'a proportionné à ſes ſujets. Toutes les pièces des autres auteurs paraiſſent

jetées dans le même moule. Il faut convenir pourtant qu'un connaiſſeur reconnaîtra toujours le même fonds de ſtyle dans les pièces de *Corneille* qui paraiſſent le plus diverſement écrites. C'eſt en effet le même tour dans les phraſes, toujours un peu de raiſonnement dans la paſſion, toujours des maximes détachées, toujours des penſées retournées en plus d'une manière. C'eſt le ſtyle de *Rotrou*, avec plus de force, d'élégance et de richeſſe. La manière du peintre eſt viſible, quelque ſujet que traite ſon pinceau.

VERS 5.

Je ſais ce qu'eſt un ſonge, et le peu de croyance
Qu'un homme doit donner à ſon extravagance ;

termes de la haute comédie. De plus, *donner de la croyance* n'eſt pas d'un français pur.

V. 9.

Mais vous ne ſavez pas ce que c'eſt qu'une femme,

eſt du ſtyle bourgeois de la comédie.

V. 10.

Vous ignorez quels droits elle a ſur toute l'ame.

Ce mot *toute* eſt inutile, et fait languir le vers ; une vaine épithète affaiblit toujours la diction et la penſée.

VERS 13.

Pauline, ſans raiſon, dans la douleur plongée,
Craint et croit déjà voir ma mort qu'elle a ſongée.

On ne peut dire que dans le burleſque, *ſonger une mort.*

V. 19.

Et mon cœur attendri ſans être intimidé
N'oſe déplaire aux yeux dont il eſt poſſédé ;

expreſſion impropre, vicieuſe ; on ne peut dire : *Etre poſſédé des yeux.*

V. 23.

Par un peu de remiſe épargnons ſon ennui,
Pour faire en plein repos ce qu'il trouble aujourd'hui.

Cela eſt à peine intelligible. Ce ſtyle eſt trop à la fois négligé et forcé. Pour juger ſi des vers ſont mauvais, mettez-les en proſe ; ſi cette proſe eſt incorrecte, les vers le ſont. *Epargnons ſon ennui par un peu de remiſe, pour faire en plein repos ce qu'il trouble.* Vous voyez combien une telle phraſe révolte. Les vers doivent avoir la clarté, la pureté de la proſe la plus correcte ; et l'élégance, la force, la hardieſſe, l'harmonie de la poëſie.

Ce qui eſt aſſez ſingulier, c'eſt que *Corneille*, dans la première édition de Polyeucte, avait mis :

Remettons ce deſſein qui l'accable d'ennui,
Nous le pourrons demain auſſi-bien qu'aujourd'hui ;

et dans toutes les autres éditions qu'il fit faire, il corrigea ces deux vers de la manière dont nous les imprimons dans le texte. Apparemment on avait critiqué *remettre un deſſein*, parce qu'on remet à un autre jour l'accompliſſement, l'exécution, et non pas le deſſein. On avait pu blâmer auſſi, *nous le pourrons demain ;* parce que ce *le* ſe rapporte à *deſſein*, et que *pouvoir un deſſein* n'eſt pas français. Mais en général il vaut mieux pécher un peu contre l'exactitude de la ſyntaxe, que de faire des vers obſcurs et mal tournés. La première manière était, à la vérité, un peu fautive, mais elle vaut beaucoup mieux que la ſeconde. Tout cela prouve que la verſification françaiſe eſt d'une difficulté preſque inſurmontable.

VERS 27.

Et Dieu qui tient votre ame et vos jours dans ſa main,
Promet-il à vos vœux de le vouloir demain ?

Eſt-ce Dieu qui *promet de vouloir demain*, ou qui promet que *Polyeucte* voudra ? Un écrivain ne doit jamais tomber dans ces amphibologies ; on ne les permet plus.

V. 29.

Il eſt toujours tout juſte et tout bon, mais ſa grâce
Ne deſcend pas toujours avec même efficace.
Après certains momens que perdent nos longueurs,
Elle quitte ces traits qui pénètrent les cœurs.

Tous ces vers ſont rampans, trop négligés, trop du ſtyle familier des livres de dévotion. *Après certains momens*, &c. cela ſent plus le ſtyle comique que le tragique.

VERS 34.

Le bras qui la verſait en devient plus avare.

Il y avait dans les premières éditions :

Le bras qui la verſait s'arrête et ſe courrouce ;
Notre cœur s'endurcit, et ſa pointe s'émouſſe.

Il faut avouer qu'aujourd'hui on ne ſouffrirait pas *un bras qui verſe une grâce.*

V. 39.

Et pour quelques ſoupirs qu'on vous a fait ouïr,
Sa flamme ſe diſſipe et va s'évanouir.

Ce mot *ouïr* ne peut guère convenir à des *ſoupirs.* Quand *Racine*, dans ſon ſtyle châtié, toujours élégant, toujours noble, et d'autant plus hardi qu'il le paraît moins, fait dire à *Andromaque :*

. . . . . Ah, Seigneur, vous entendiez aſſez
Des ſoupirs qui craignaient de ſe voir repouſſés ;

le mot d'*entendre* ſignifie là *comprendre*, *connaître. Vous connaiſſiez mon cœur par mes ſoupirs.*

VERS 53.

Ainſi du genre humain l'ennemi vous abuſe.

Ce langage familier de la dévotion parut d'abord extraordinaire ; on venait de jouer Sainte Agnès, d'un *Puget de la Serre*. Elle était tombée ; ſa chute donna mauvaiſe opinion de Saint Polyeucte à l'hôtel de Rambouillet. Le cardinal de *Richelieu* le condamna comme le Cid. C'eſt ce que nous apprend l'abbé *Hedelin d'Aubignac*, ennemi de *Corneille*, et qui croyait être ſon maître.

Remarquez que cette périphraſe, *l'ennemi du genre humain*, eſt noble, et que le nom propre eût été ridicule. Le vulgaire ſe repréſente le diable avec des cornes et une longue queue. *L'ennemi du genre humain* donne l'idée d'un être terrible qui combat contre DIEU même. Toutes les fois qu'un mot préſente une image, ou baſſe, ou dégoûtante, ou comique, ennobliſſez-la par des images acceſſoires ; mais auſſi ne vous piquez pas de vouloir ajouter une grandeur vaine à ce qui eſt impoſant par ſoi-même. Si vous voulez exprimer que le roi vient, dites, *le roi vient ;* et n'imitez pas le poëte qui, trouvant ces mots trop communs, dit :

Ce grand roi roule ici ſes pas impérieux.

VERS 54.

Ce qu'il ne peut de force il l'entreprend de ruſe.

De force, *de ruſe*, cela eſt lâche, et n'eſt pas d'un français pur. On n'entreprend point de ruſe.

V. 55.

Jaloux des bons deſſeins qu'il tâche d'ébranler,
Quand il ne peut les rompre, il pouſſe à reculer.

Les rompre, *demi-rompu*, *rompez*. Ce mot *rompre*, ſi ſouvent répété, eſt d'autant plus vicieux, qu'on ne dit ni *rompre un deſſein*, ni *rompre un coup*.

V. 57.

D'obſtacle ſur obſtacle il va troubler le vôtre,
Aujourd'hui par des pleurs, chaque jour par quelque autre.

Après *par des pleurs* il fallait ſpécifier un autre obſtacle. *Chaque jour par quelque autre ;* il ſemble que ce ſoit par quelque autre pleur. Le ſens eſt clair, à la vérité, mais la phraſe ne l'eſt pas.

Ici le ſens me choque, et plus loin c'eſt la phraſe.

BOILEAU.

Ces petites négligences multipliées ſe font plus ſentir à la lecture qu'au théâtre ; rien ne doit échapper aux lecteurs qui veulent s'inſtruire. Quand *Virgile* eut appris aux Romains

à faire des vers toujours nobles et élégans, il ne fut plus permis d'écrire comme *Ennius*.

VERS 87.

Sur mes pareils, Néarque, un bel œil eſt bien fort.

On ne dirait plus aujourd'hui, *ſur mes pareils*, ni *un bel œil*. Ce terme de *pareil*, dont *Rotrou* et *Corneille* ſe ſont toujours ſervis, et que *Racine* n'employa jamais, ſemble caractériſer une petite vanité bourgeoiſe. *Un bel œil* eſt toujours ridicule, et beaucoup plus dans un mari que dans un amant. *Fâcher un bel œil* eſt encore pis.

V. 101.

. . . . . Apaiſez donc ſa crainte.

On apaiſe la colère et non la crainte.

V. 104.

Fuyez un ennemi qui ſait votre défaut,
Qui le trouve aiſément, qui bleſſe par la vue,
Et dont le coup mortel vous plaît quand il vous tue.

Pluſieurs perſonnes ont cru que *Néarque* ne devait pas parler ainſi d'une épouſe. Que dirait-il de plus ſi c'était une maîtreſſe? Le mot *tue* ſemble ici un peu trop fort; car après tout une complaiſance de quelques heures pour ſa femme tuerait-elle l'ame de *Polyeucte*?

SCENE II.

VERS 7.

Mais enfin il le faut.

Voilà trois fois de ſuite *il le faut*. Cette inadvertance n'ôte rien à l'intérêt qui commence à naître dès la première ſcène ; et quoique le ſtyle ſoit ſouvent incorrect et négligé, il eſt toujours au-deſſus de ſon ſiècle.

V. 15.

Ne craignez rien de mal pour une heure d'abſence,

eſt encore du ſtyle comique.

SCENE III.

V. 5.

Tu vois, ma Stratonice, en quel ſiècle nous ſommes.
Voilà notre pouvoir ſur les eſprits des hommes.

Ces deux vers ſentent la comédie. Le peu de rimes de notre langue fait que pour rimer à *hommes*, on fait venir comme on peut *le ſiècle où nous ſommes*, *l'état où nous ſommes*, *tous tant que nous ſommes*.

Cette gêne ne ſe fait que trop ſentir en mille occaſions, et c'eſt une des preuves de la prodigieuſe ſupériorité des langues grecque et latine ſur les langues modernes. La ſeule

reſſource eſt d'éviter, ſi l'on peut, ces malheureuſes rimes, et de chercher un autre tour ; la difficulté eſt prodigieuſe, mais il la faut vaincre.

VERS 11.

Mais après l'hymenée ils ſont rois à leur tour.

Ce vers a paſſé en proverbe. Il n'eſt pas à la vérité de la haute tragédie, mais cette naïveté ne peut déplaire.

Et tragicus plerumque dolet ſermone pedeſtri.

Il y a ici une remarque bien plus importante à faire. Il s'agit de la vie de *Polyeucte*. *Pauline* croit que le fanatique *Néarque* va livrer ſon mari aux mains des aſſaſſins, et elle s'amuſe à dire : *Voilà notre pouvoir ſur les hommes dans le ſiècle où nous ſommes*, &c. Si elle eſt réellement ſi effrayée, ſi elle craint pour la vie de *Polyeucte*, c'eſt de cette crainte qu'elle devait d'abord parler ; elle devait même la confier à ſon mari, et ne pas attendre ſon départ pour raconter ſon rêve à une confidente.

V. 12.

Polyeucte pour vous ne manque point d'amour.

Manquer d'amour eſt d'une proſe trop faible.

V. 13.

S'il ne vous traite ici d'entière confidence. . .

Cela n'eſt pas français ; c'eſt un barbariſme de phraſe.

VERS 14.

S'il part malgré vos pleurs, c'eſt un trait de prudence ;

expreſſion de la haute comédie, mais que la tragédie peut ſouffrir.

V. 15.

Sans vous en affliger, préſumez avec moi
Qu'il eſt plus à propos qu'il vous cèle pourquoi.

Ce dernier vers ou cette ligne tient trop du bourgeois. C'eſt une règle aſſez générale qu'un vers héroïque ne doit guère finir par un adverbe, à moins que cet adverbe ſe faſſe à peine remarquer comme adverbe ; je ne le verrai *plus*, je ne l'aimerai *jamais*. *Pourquoi* pourrait être employé à la fin d'un vers quand le ſens eſt ſuſpendu.

Eh comment et pourquoi
Voulez-vous que je vive,
Quand vous ne vivez pas pour moi ?

QUINAULT.

Mais alors ce *pourquoi* lie la phraſe. Vous ne trouverez jamais dans le ſtyle noble : *Il m'a dit pourquoi ; je ſais pourquoi ;* la nuance du ſimple et du familier eſt délicate, il faut la ſaiſir.

VERS 18.

Il eſt bon qu'un mari nous cache quelque choſe.

Ce vers eſt abſolument comique et même burleſque.

V. 21.

On n'a tous deux qu'un cœur qui ſent mêmes traverſes.

Cette expreſſion ne paraît pas d'abord françaiſe, elle l'eſt cependant. *Eſt-on allé là ? on y eſt allé deux ;* mais c'eſt un galliciſme qui ne s'emploie que dans le ſtyle très-familier. *Mêmes traverſes*, *fonctions diverſes ;* cela n'eſt pas aſſez élégamment écrit, et l'idée eſt un peu ſubtile ; rien n'eſt véritablement beau que ce qui eſt écrit naturellement, avec élégance et pureté : on ne ſaurait trop avoir ces règles devant les yeux.

V. 23.

Et la loi de l'hymen qui vous tient aſſemblés,
N'ordonne pas qu'il tremble alors que vous tremblez.

Le mot propre eſt *unis*, on ne peut ſe ſervir de celui d'*aſſembler* que pour pluſieurs perſonnes.

V. 29.

Un ſonge en notre eſprit paſſe pour ridicule. . .
Mais il paſſe dans Rome, avec autorité,
Pour fidèle miroir de la fatalité.

Les mots de *ridicule* et de *miroir* doivent

être bannis des vers héroïques ; cependant on pourrait ſe ſervir du terme *ridicule* pour jeter de l'opprobre ſur quelque choſe que d'autres reſpectent. Tout dépend de l'art avec lequel les mots ſont placés.

Il eſt à remarquer que du temps de l'empereur *Décie*, les Romains n'avaient nulle foi aux ſonges ; les honnêtes gens ne connaiſſaient plus de ſuperſtitions. On dit bien *miroir de l'avenir*, parce qu'on eſt ſuppoſé voir l'avenir comme dans un miroir. Mais on ne peut dire *miroir de la fatalité ;* parce que ce n'eſt pas cette fatalité qu'on voit, mais les événemens qu'elle amène.

VERS 33.

Quelque peu de crédit que chez vous il obtienne, *&c.*

Le mot de *crédit* eſt impropre. Un ſonge n'obtient point de crédit.

V. 37.

A raconter ſes maux ſouvent on les ſoulage.

Ce vers eſt un peu familier, et il faut *en racontant*, et non *à raconter.*

V. 43.

Ce n'eſt qu'en ces aſſauts qu'éclate la vertu,
Et l'on doute d'un cœur qui n'a pas combattu.

Pluſieurs perſonnes ont trouvé que *Pauline*

ne devait pas débuter par dire un peu crument qu'elle a eu *d'autres amours*, et qu'une coquette ne s'exprimerait pas autrement. D'autres disent que *Corneille* avait la simplicité d'un grand homme, et qu'il la donne à *Pauline*.

On peut remarquer ici que *Corneille* étale presque toujours en maxime ce que *Racine* mettait en sentiment. Il y a peut-être une espèce d'appareil, une petite affectation dans une nouvelle mariée, à dire ainsi, qu'une femme d'honneur peut raconter ses amours. On sent que c'est le poëte qui débite ses pensées et qui prépare une excuse pour *Pauline*. Si *Pauline* n'avait pas combattu, voudrait-elle qu'on doutât de sa conduite? Une femme est-elle moins estimée pour n'avoir aimé que son mari? faut-il absolument qu'elle ait un autre amour pour qu'on ne doute pas de sa vertu?

VERS 45.

Dans Rome où je naquis ce malheureux visage
D'un chevalier romain captiva le courage.

Cette expression est condamnée comme burlesque.

V. 49.

Est-ce lui . . . . . .
Qui leur tira mourant la victoire des mains?

Tirer la victoire des mains, expression impropre et un peu basse aujourd'hui; peut-être ne l'était-elle pas alors.

VERS 52.

Et fit tourner le ſort des Perſes aux Romains ?

Le ſort ne peut être employé pour *la victoire ;* mais le ſens eſt ſi clair, qu'il ne peut y avoir d'équivoque. *Tourner le ſort*, n'eſt pas heureux.

v. 65.

La digne occaſion d'une rare conſtance !

Stratonice pourrait parler ainſi avant le mariage, mais non après. Ce vers eſt trop d'une ſoubrette.

v. 66.

Dis plutôt d'une indigne et folle réſiſtance.
Quelque fruit qu'une fille en puiſſe recueillir,
Ce n'eſt une vertu que pour qui veut faillir.

Le fruit recueilli par une fille ne préſente pas un ſens clair ; et ſi par ce fruit *Pauline* entend la poſſeſſion d'un amant, ce diſcours paraît peu convenable à une nouvelle mariée. *Racine* a employé cette expreſſion dans Phèdre :

Hélas ! du crime affreux dont la honte me ſuit
Jamais mon triſte cœur n'a recueilli le fruit.

Mais cela veut dire, *je n'ai jamais goûté de douceur dans ma paſſion criminelle.*

VERS 69.

Parmi ce grand amour que j'avais pour Sévère
J'attendais un époux de la main de mon père.

Parmi ce grand amour eſt un ſoléciſme. *Parmi* demande toujours un pluriel ou un nom collectif.

V. 81.

Et lui déſeſpéré s'en alla dans l'armée
Chercher d'un beau trépas l'illuſtre renommée.

La *renommée* ne convient point à *trépas*. Ce mot ne regarde jamais que la perſonne, parce que *renommée* vient de *nom*. La renommée d'un guerrier; la gloire d'un *trépas;* mais la poëſie permet ces licences.

V. 91.

Je donnai par devoir à ſon affection
Tout ce que l'autre avait par inclination.

Rien ne paraît plus neuf, plus ſingulier, et d'une nuance plus délicate. Quoi qu'on en diſe, ce ſentiment peut être très-naturel dans une femme ſenſible et honnête. Ceux qui ont dit qu'ils ne voudraient de *Pauline* ni pour femme, ni pour maîtreſſe, ont dit un bon mot qui ne dérobe rien à la beauté extraordinaire du caractère de *Pauline*. Il ſerait à ſouhaiter que ces vers fuſſent auſſi délicats par l'expreſſion

que

que par le ſentiment. *Affection*, *inclination*, ne terminent pas un vers heureuſement.

VERS 93.

Si tu peux en douter, juge-le par la crainte
Dont en ce triſte jour tu me vois l'ame atteinte.

Il faut éviter ces *le* après les verbes. *Jugez-en* ne ſerait pas moins dur.

Fuyez des mauvais ſons le concours odieux.
BOILEAU.

V. 114.

Hélas! c'eſt de tout point ce qui me déſeſpère. . . .
Là ma douleur trop forte a brouillé ces images,
Le ſang de Polyeucte a ſatisfait leurs rages.

De tout point, *brouiller des images*, ſont des termes bannis du tragique. *Rages* ne ſe dit plus au pluriel; je ne ſais pourquoi; car il feſait un très-bel effet dans *Malherbe* et dans *Corneille*. Craignons d'appauvrir notre langue.

Pluſieurs perſonnes ont entendu dire au marquis de *Saint-Aulaire*, mort à l'âge de cent ans, que l'hôtel de Rambouillet avait condamné ce ſonge de *Pauline*. On diſait que dans une pièce chrétienne, ce ſonge eſt envoyé par DIEU même, et que dans ce cas DIEU, qui a en vue la converſion de *Pauline*, doit faire ſervir ce ſonge à cette même converſion; mais

qu'au contraire il ſemble uniquement fait pour inſpirer à *Pauline* de la haine contre les chrétiens ; qu'elle voit des chrétiens qui aſſaſſinent ſon mari, et qu'elle devait voir tout le contraire.

. . . . De chrétiens une impie aſſemblée
A jeté Polyeucte aux pieds de ſon rival.

Ce qu'on pourrait encore reprocher peut-être à ce ſonge, c'eſt qu'il ne ſert de rien dans la pièce ; ce n'eſt qu'un morceau de déclamation. Il n'en eſt pas ainſi du ſonge d'*Athalie*, envoyé exprès par le Dieu des Juifs ; il fait entrer *Athalie* dans le temple, pour lui faire rencontrer ce même enfant qui lui eſt apparu pendant la nuit, et pour amener l'enfant même, le nœud et le dénouement de la pièce. Un pareil ſonge eſt à la fois ſublime, vraiſemblable, intéreſſant et néceſſaire. Celui de *Pauline* eſt à la vérité un peu hors d'œuvre, la pièce peut s'en paſſer. L'ouvrage ſerait ſans doute meilleur s'il y avait le même art que dans *Athalie ;* mais ſi ce ſonge de *Pauline* eſt une moindre beauté, ce n'eſt point du tout un défaut choquant ; il y a de l'intérêt et du pathétique. On fait ſouvent des critiques judicieuſes qui ſubſiſtent ; mais l'ouvrage qu'elles attaquent ſubſiſte auſſi. Je ne ſais qui a dit que ce ſonge eſt envoyé par le diable.

VERS 121.

Voilà quel eſt mon ſonge. —

STRATONICE.

Il eſt vrai qu'il eſt triſte.

Cette naïveté fait toujours rire le parterre; je n'en ai jamais trop connu la raiſon. On pouvait s'exprimer avec un tour plus noble; mais la ſimplicité n'eſt-elle pas permiſe dans une confidente; ſes expreſſions ici ne ſont point comiques.

A l'égard du ſonge, s'il n'a pas l'extrême mérite de celui d'*Athalie*, qui fait le nœud de la pièce, il a celui de *Camille;* il prépare.

V. 123.

La viſion de ſoi peut faire quelque horreur.

La viſion eſt bannie du genre noble, et *de ſoi* l'eſt de tous les genres.

SCENE IV.

V. 5.

Sévère n'eſt point mort.

PAULINE.

Quel mal nous fait ſa vie?

Sévère n'eſt point mort... Ce mot ſeul fait un beau coup de théâtre. Et combien la réponſe de *Pauline* eſt intéreſſante! Que le lecteur

me pardonne de remarquer quelquefois ces beautés, qu'il ſent aſſez, ſans qu'on les lui indique.

Le deſtin aux grands cœurs ſi ſouvent mal propice
Se réſout quelquefois à leur faire juſtice.

Il n'y a que ce mot *mal propice* qui gâte cette belle et naturelle réflexion de *Pauline*. *Mal* détruit *propice*. Il faut *peu propice*.

VERS 11.

Il vient ici lui-même. — Il vient! — Tu vas le voir. —
C'en eſt trop; mais comment le pouvez-vous ſavoir?

Il n'eſt pas naturel qu'un gouverneur d'Arménie ne ſache pas de ſi grands événemens arrivés dans la Perſe qui touche à l'Arménie, et qu'il ne les apprenne que par l'arrivée de *Sévère*. Il ne paraît pas convenable qu'il ne ſoit inſtruit que par un ſubalterne, à qui les gens de *Sévère* ont parlé. Il eſt encore aſſez extraordinaire que *Sévère* (devenu tout d'un coup favori, ſans que le gouverneur d'Arménie en ait rien ſu) quitte la cour et l'armée pour aller faire ſans raiſon un ſacrifice qu'il pouvait mieux faire ſur les lieux. Qu'eût-on dit de *Turenne*, s'il eût quitté l'Alſace pour aller faire chanter un *Te Deum* en Champagne? Mais *Sévère* vient pour épouſer *Pauline*. L'Arménie eſt frontière de Perſe; il a dû ſavoir

que *Pauline* était mariée ; il a dû s'informer d'elle tous les jours. *Félix* n'a point marié ſa fille ſans en avertir l'empereur. Il fallait inventer une fable qui fût plus vraiſemblable. Toutefois le défaut de vraiſemblance laiſſe ſouvent ſubſiſter l'intérêt. Le ſpectateur eſt entraîné par les objets préſens, et on pardonne preſque toujours ce qui amène de grandes beautés.

VERS 14.

Un gros de courtiſans en foule l'accompagne.

Ce vers convient moins à un gouverneur de province qu'à un homme du commun, que cette foule de ſuivans éblouit. Le récit de toutes ces aventures, arrivées dans le voiſinage de *Félix*, fait trop voir que *Félix* devait en être inſtruit. Cette cure ſecrète de *Sévère* eſt un mauvais artifice, qui n'empêche pas que la cure ne ſoit publique. L'auteur, en voulant ménager une ſurpriſe, a oublié toute la vraiſemblance.

V. 22.

Vous ſavez les honneurs qu'on fit faire à ſon ombre ;

Il faudrait, *qu'on rendit.*

V. 23.

Après qu'entre les morts on ne le put trouver ;
Le roi de Perſe auſſi l'avait fait enlever ;

Ces vers ſont trop négligés. La ſyntaxe y eſt violée. *Le roi de Perſe l'avait fait enlever ; qu'on ne put le trouver ;* c'eſt un ſoléciſme : ce *que* ne ſe rapporte à rien. Ce récit d'ailleurs eſt trop dans la forme d'une relation. C'eſt dans ces détails qu'il faut déployer les richeſſes et les reſſources de la langue.

VERS 33.

Il en fit prendre ſoin, la cure en fut ſecrète.

Pourquoi la cure en fut-elle ſecrète ? cela n'eſt point du tout vraiſemblable. On ne fait point guérir ſecrétement un guerrier dont on honore la valeur publiquement.

V. 49.

L'empereur qui lui montre une amour infinie,
Après ce grand ſuccès l'envoie en Arménie.

Il n'eſt point du tout naturel que l'empereur envoie ſon libérateur et ſon favori en Arménie porter une nouvelle.

V. 55.

Et j'ai couru, Seigneur, pour vous y diſpoſer.

Ce *diſpoſer* ne ſe rapporte à rien ; il veut dire *pour vous diſpoſer à le recevoir.*

V. 56.

Ah ! ſans doute, ma fille, il vient pour t'épouſer.

Cette idée de *Félix*, que *Sévère* vient pour

épouſer ſa fille, condamne ſon ignorance. *Sévère* ne devait-il pas lui expédier un exprès de la frontière, lui écrire, l'inſtruire de tout et lui demander *Pauline?* N'était-il pas infiniment plus raiſonnable que *Félix* dît à ſa fille : *Sévère* n'eſt point mort, il arrive, il m'écrit, il vous demande pour épouſe? En ce cas, *Pauline* ne lui aurait pas répondu par ce vers comique : *Cela pourrait bien être.* Mais ici elle doit répondre : *Cela ne doit pas être;* il fait trop peu de cas de vous, il ne vous écrit point; vous ne ſavez ſa victoire que par ſes valets; s'il voulait m'épouſer, il ne vous traiterait pas avec tant de mépris.

VERS 68.

Ton courage était bon, ton devoir l'a trahi.

On dit bien dans le ſtyle familier, *tu as bon courage*, mais non pas, *ton courage eſt bon.* L'auteur veut dire, *tu penſais mieux que moi... le ciel t'inſpirait... ton cœur ne ſe trompait pas.*

V. 73.

Ménage en ma faveur l'amour qui le poſsède,
Et d'où provient mon mal fais ſortir le remède.

Félix n'annonce-t-il pas par ce vers le caractère le plus bas et le plus lâche? Ces expreſſions bourgeoiſes, *fais ſortir le remède*, ne portent-elles pas dans l'eſprit l'idée que ſa fille

doit faire des careſſes à *Sévère* pour l'apaiſer? Devait-il craindre qu'un courtiſan poli d'un empereur juſte vînt perſécuter le père et la fille, parce qu'il n'a pas épouſé *Pauline?* Ne ſerait-ce pas en partie la raiſon pour laquelle l'hôtel de Rambouillet et le cardinal de *Richelieu* refusèrent leur ſuffrage à Polyeucte?

VERS 82.

Il eſt toujours aimable, et je ſuis toujours femme.

Ce combat de *Pauline*, qui dit deux fois qu'elle eſt femme, et de *Félix* qui, malgré ce danger, veut abſolument que *Pauline* voie ſon ancien amant, n'aurait-il pas quelque choſe de comique plus que de tragique? *Je ſuis toujours femme* eſt une expreſſion bourgeoiſe.

v. 84.

Je n'oſe m'aſſurer de toute ma vertu.

Cela contredit ce bel hémiſtiche, *elle vaincra ſans doute.* Il n'eſt point du tout convenable qu'une femme diſe, *je ne réponds pas de ma vertu;* mais qu'elle le diſe après quinze jours de mariage, cela paraît bien peu décent.

v. 85.

Je ne le verrai point. — Il faut le voir, ma fille,
Ou tu trahis ton père et toute ta famille.

Malheureuſe preuve de l'eſclavage de la rime.

rime. *Toute ta famille* pour rimer à *fille ;* toute la *province* pour rimer à *prince :* on ne tombe plus guère aujourd'hui dans ces fautes ; mais la rime gêne toujours, et met ſouvent de la langueur dans le ſtyle.

VERS 96.

Juſqu'au-devant des murs je vais le recevoir.

On va au-devant de quelqu'un, mais non au-devant des murs. On va le recevoir hors des murs, au-delà des murs.

V. 97.

Rappelle cependant tes forces étonnées.

On n'a jamais dit *les forces* d'une femme en pareil cas.

ACTE SECOND.

SCENE PREMIERE.

VERS 1.

Cependant que Félix donne ordre au ſacrifice,
Pourrai-je prendre un temps à mes vœux ſi propice ?

Il eſt bien peu décent, bien peu naturel, que *Sévère* n'ait pas encore vu le gouverneur, et que ce gouverneur aille faire l'office de prêtre, au lieu de recevoir *Sévère.* Mais ſi

Félix eſt allé le recevoir *hors des murs*, comment *Polyeucte* ne l'a-t-il pas accompagné ? comment n'a-t-on point parlé de *Pauline ?* Il eſt inconcevable que *Sévère* ignore que *Pauline* eſt mariée, et qu'il l'apprenne par ſon écuyer *Fabian.* Où parle ici *Sévère ?* dans la maiſon du gouverneur, dans un appartement où *Pauline* va bientôt le trouver ; et il n'a point vu ce gouverneur, et il ignore que ce gouverneur a marié ſa fille ! Tout cela, encore une fois, juſtifierait le cardinal de *Richelieu* et l'hôtel de Rambouillet, ſi leur jugement n'était condamné par les beautés de cette pièce. Il y a ſur-tout de l'intérêt, et l'intérêt fait tout paſſer. Le cœur oublie toutes les inconſéquences quand il en eſt touché.

VERS 3.

Pourrai-je voir Pauline, et rendre à ſes beaux yeux
L'hommage ſouverain que l'on va rendre aux dieux ?

ſont-elles des expreſſions convenables ? tout cela ne juſtifie-t-il pas l'hôtel de Rambouillet ? Il a des lettres *de faveur* pour épouſer *Pauline*, et il ne les a pas montrées ! Il vient pourtant *immoler toutes ſes volontés aux beautés* de ſa maîtreſſe.

V. 25.

Portez en lieu plus haut l'honneur de vos careſſes.
Vous trouverez dans Rome aſſez d'autres maîtreſſes.

Cela eſt-il de la dignité de la tragédie ? *Corneille* retourne ici ce vers du vieil *Horace :*

. . . . . Vous ne perdez qu'un homme
Dont la perte eſt aiſée à réparer dans Rome ;

et cet autre de *Don Diègue : Il eſt tant de maîtreſſes.* Mais *porter l'honneur de ſes careſſes en lieu plus haut* eſt intolérable.

VERS 37.

Ainſi ce rang eſt ſien, cette faveur eſt ſienne.

Comment ce rang peut-il être ſien, c'eſt-à-dire appartenir à *Pauline?* C'eſt, dit-il, parce qu'il a voulu mourir quand on n'a pas voulu de lui. Eſt-ce ainſi que *Didon* parle dans *Virgile ?* Un homme paſſionné épuiſe-t-il ainſi ſon eſprit à chercher de ſi fauſſes raiſons? Les Italiens à qui on reproche les *concetti*, en ont-ils de plus condamnables? *Rang ſien*, *faveur ſienne*, expreſſions de comédie. Voyez avec quelle noble élégance *Titus*, dans *Racine*, dit qu'il doit tout à *Bérénice.*

Bérénice me plut. Que ne fait point un cœur
Pour plaire à ce qu'il aime et gagner ſon vainqueur ?
Je prodiguai mon ſang. Tout fit place à mes armes,
Je revins triomphant ; mais le ſang et les larmes
Ne me ſuffiſaient pas pour mériter ſes vœux.
J'entrepris le bonheur de mille malheureux.

On vit de toutes parts mes bontés se répandre.
Heureux et plus heureux que tu ne peux comprendre,
Quand je pouvais paraître à ses yeux satisfaits,
Chargé de mille cœurs conquis par mes bienfaits !
Je lui dois tout, Paulin. . . . . .

Cette élégance est absolument nécessaire pour constituer un ouvrage parfait. Je ne prétends pas dépriser *Corneille ;* mon commentaire n'est ni un panégyrique, ni une censure, mais un examen impartial. La perfection de l'art est mon seul objet.

VERS 41.

As-tu vu des froideurs quand tu l'en as priée ?

Ce petit artifice de ne pas apprendre tout d'un coup à *Sévère* que *Pauline* est mariée, est peut-être un ressort indigne de la tragédie : on voit trop que l'auteur prend ses avantages pour ménager une surprise ; et encore la surprise n'est pas naturelle : car il n'est pas possible qu'on ignore un moment dans la maison de *Félix* le mariage de sa fille ; il a dû le savoir en mettant le pied dans l'Arménie.

V. 42.

Je tremble à vous le dire ; elle est... — Quoi? — Mariée.

Comment s'exprimerait-on autrement dans la comédie? Quelle idée peut avoir *Sévère* en

disant *quoi?* que peut-il soupçonner? il sait que *Pauline* est vivante, qu'elle est honorée. Ce *quoi* n'est là que pour faire dire à *Fabian*, *mariée;* et *Sévère* devait le savoir tout aussi bien que *Fabian*. Remarquez toutefois que, malgré tous ces défauts contre la vraisemblance, il règne dans cette scène un très-grand intérêt; et c'est-là ce qui fait le succès des tragédies. Ce mouvement d'intérêt diminuerait beaucoup si les spectateurs étaient tous des censeurs éclairés. Mais le public est composé d'hommes qui se laissent entraîner au sentiment.

VERS 43.

Soutiens-moi, Fabian, ce coup de foudre est grand,
Et frappe d'autant plus que plus il me surprend.

Ce coup de foudre est d'un héros de roman. Quand l'expression est trop forte pour la situation, elle devient comique. Et comment un coup de foudre *frappe-t-il d'autant plus qu'il surprend?* Il faut que la métaphore soit juste.

V. 47.

De pareils déplaisirs accablent un grand cœur;
La vertu la plus mâle en perd toute vigueur;
Et quand d'un feu si beau les ames sont épriſes,
La mort les trouble moins que de telles surprises.

Ces quatre vers refroidissent. C'est l'auteur

qui parle et non pas le perſonnage. On ne débite pas des lieux communs quand on eſt profondément affligé. *Corneille* tombe trop ſouvent dans ce défaut.

VERS 52.

Pauline eſt mariée ! — Oui, depuis quinze jours.

Quoi, elle eſt mariée depuis quinze jours, et *Sévère* n'en a rien ſu en venant en Arménie ? Plus j'y réfléchis, plus cela me paraît abſurde, et cependant on ſe ſent remué, attendri à la repréſentation ; grande preuve qu'il ne s'agit pas au théâtre d'avoir raiſon, mais d'émouvoir.

V. 73.

Vous vous échapperez ſans doute en ſa préſence.

Expreſſion bourgeoiſe.

V. 75.

Dans un tel entretien il ſuit ſa paſſion,
Et ne pouſſe qu'injure et qu'imprécation.

Cela n'eſt ni noble ni français.

V. 82.

Son devoir m'a trahi, mon malheur et ſon père.

Voilà où il eſt beau de s'élever au-deſſus des règles de la grammaire. L'exactitude demanderait *ſon devoir et ſon père*, *et mon malheur m'ont trahi ;* mais la paſſion rend ce déſordre

de paroles très-beau ; on peut dire ſeulement que *trahi* n'eſt pas le mot propre.

VERS 83.

Mais ſon devoir fut juſte et ſon père eut raiſon,
J'impute à mon malheur toute la trahiſon.

Un devoir ne peut être ni juſte, ni injuſte : mais la juſtice conſiſte à faire ſon devoir ; il n'y a point eu là de trahiſon.

v. 85.

Un peu moins de fortune et plutôt arrivée,
Eût gagné l'un par l'autre et me l'eût conſervée.

L'un par l'autre ne ſe rapporte à rien ; on devine ſeulement qu'il eût gagné *Félix* par *Pauline*. Il faut éviter en poëſie ces termes, *celui-ci*, *celui-là*, *l'un*, *l'autre*, *le premier*, *le ſecond*, tous termes de diſcuſſion, tous d'une proſe rampante, qui ne peuvent être employés qu'avec une extrême circonſpection.

v. 88.

Laiſſe-la-moi donc voir, ſoupirer et mourir.

Un général d'armée qui vient en Arménie *ſoupirer et mourir*, en rondeau, paraît très-ridicule aux gens ſenſés de l'Europe. Cette imitation des héros de la chevalerie infectait déjà notre théâtre dans ſa naiſſance ; c'eſt ce que *Boileau* appelle *mourir par métaphore*.

L'écuyer *Fabian* qui parle des *vrais amans* eſt encore un écuyer de roman. Tout cela eſt vrai ; et il n'eſt pas moins vrai que l'amour de *Sévère* intéreſſe, parce que tous ſes ſentimens ſont nobles.

On n'inſiſte pas ici ſur *la douceur infinie de l'hymen*, ſur ces expreſſions : *Eclaircis-moi ce point ; vous vous échapperez ; ne pouſſe qu'injure ; et les premiers mouvemens des vrais amans.* Il eſt peut-être un peu étrange que *Pauline* ait parlé de ces premiers mouvemens à l'écuyer *Fabian ;* mais enfin tout cela n'ôte rien à l'intérêt théâtral.

SCENE II.

VERS 3.

Pauline a l'ame noble, et parle à cœur ouvert.

Plus on a l'ame noble, moins on doit le dire. L'art conſiſte à faire voir cette nobleſſe ſans l'annoncer. *Racine* n'a jamais manqué à cette règle. *Corneille* fait toujours dire à ſes héros qu'ils ſont grands ; ce ſerait les avilir s'ils pouvaient l'être. L'oppoſé de la magnanimité eſt de ſe dire magnanime. Ce n'eſt guère que dans un excès de paſſion, dans un moment où l'on craint d'être avili, qu'il eſt permis de parler ainſi de ſoi-même.

VERS 4.

Le bruit de votre mort n'eſt point ce qui vous perd.

Ce qui vous perd, n'eſt pas tout-à-fait le mot propre. Une femme qui a manqué un mariage ſi avantageux ne doit pas dire à un homme tel que *Sévère : Vous êtes perdu*, parce que vous n'êtes pas à moi.

V. 9.

Je découvrais en vous d'aſſez illuſtres marques,
Pour vous préférer même aux plus heureux monarques.

Ces *marques* pour rimer à *monarques* reviennent ſouvent, et ne doivent jamais paraître dans la poëſie, à moins que ces *marques* ne ſignifient quelque choſe. La plus grande de toutes les difficultés eſt de faire tellement ſes vers que le lecteur n'aperçoive pas qu'on a été occupé de la rime. Dirait-on en proſe : Le prince *Eugène* avait des marques qui l'égalaient aux monarques ?

V. 12.

De quelque amant pour moi que mon père eût fait choix,
Quand à ce grand pouvoir que la valeur vous donne,
Vous auriez ajouté l'éclat d'une couronne,
Quand je vous aurais vu, quand je l'aurais haï,
J'en aurais ſoupiré, mais j'aurais obéi.

Pauline, romaine, parle peut-être trop de

monarque et de couronne à un romain ; il ſemble qu'elle parle à un perſe. Elle vivait, à la vérité, ſous un empereur ; mais jamais empereur ne donna de royaume à un romain. C'eſt un diſcours ordinaire que l'auteur met ici dans la bouche de *Pauline ;* mais c'eſt préciſément à *Pauline* qu'il ne convenait pas.

VERS 19.

Que vous êtes heureuſe, et qu'un peu de ſoupirs
Fait un aiſé remède à tous vos déplaiſirs !

On ne peut dire correctement, *un peu de ſoupirs*, *un peu de larmes*, *un peu de ſanglots*, comme on dit : *un peu d'eau*, *un peu de pain.* On dira bien, *elle a verſé peu de larmes*, mais non pas *un peu de larmes ; elle a peu de douleur*, *peu d'amour*, non *un peu de douleur*, *un peu d'amour ; elle a peu de chagrin*, et non *un peu de chagrin*, &c.

Fait un aiſé remède à, n'eſt pas français. On remédie à des maux, on les répare, on les adoucit, on en conſole. *Remède* n'eſt admis dans la poëſie noble qu'avec une épithète qui l'ennoblit :

D'un incurable amour remèdes impuiſſans.

V. 27.

Qu'un peu de votre humeur, ou de votre vertu,
Soulagerait les maux de ce cœur abattu !

On voit aſſez qu'*un peu de votre humeur* tient du ſtyle comique.

VERS 43.

Et quoique le dehors ſoit ſans émotion,
Le dedans n'eſt que trouble et que ſédition.

Le dehors et *le dedans* ne ſont pas du ſtyle noble.

V. 51.

. . . . . Il n'a point déçu
Le généreux eſpoir que j'en avais conçu ;
Mais ce même devoir qui le vainquit dans Rome, *&c.*

On cherche à quoi ſe rapporte ce *le*, et on trouve que c'eſt à *eſpoir ;* c'eſt donc le devoir qui a vaincu un *eſpoir*. Ces phraſes obſcures, ces expreſſions impropres et forcées ne ſeraient pas pardonnées aujourd'hui dans de bons ouvrages, c'eſt-à-dire, dans des ouvrages dignes de la critique. On a ſubſtitué *me* à *le* dans quelques éditions.

V. 57.

C'eſt cette vertu même à nos déſirs cruelle,
Que vous louïez alors en blaſphémant contre elle.

Louïez, *louer*, *blaſphémer*, termes qu'on eût dû corriger, car *louïez* eſt déſagréable à l'oreille : *blaſphémer* n'eſt point convenable. *Vous blaſphémiez contre ma vertu ;* cela ne peut ſe dire

ni en vers ni en proſe. Une femme doit faire ſentir qu'elle eſt vertueuſe ; et ne jamais dire *ma vertu*. Voyez ſi *Monime*, dont *Mithridate* voulut faire ſa concubine, et qui eſt attaquée par les deux enfans de ce prince, dit jamais *ma vertu*.

VERS 61.

Et voyez qu'un devoir moins ferme et moins ſincère
N'aurait pas mérité l'amour du grand Sévère.

Un devoir ne peut être ni *ferme* ni *faible ;* c'eſt le cœur qui l'eſt. Mais le ſens eſt ſi clair, que le ſentiment ne peut être affaibli.

V. 71.

Faites voir des défauts qui puiſſent à leur tour
Affaiblir ma douleur avecque mon amour.

Des critiques ſévères, mais juſtes, peuvent dire que cela eſt d'une galanterie un peu comique. *Madame, faites-moi voir des défauts, afin que je vous aime moins*. De plus, le ſeul défaut que *Pauline* montre ſerait trop d'amour pour *Sévère ;* certainement il n'en aimerait pas moins ſa maîtreſſe. La penſée eſt donc fauſſe, recherchée, alambiquée.

V. 75.

Ces pleurs en ſont témoins. . . . .

Ils en ſont la preuve. *Sévère* eſt témoin ; mais *témoin* peut ſignifier *preuve*.

VERS 77.

Trop rigoureux effets d'une aimable préſence!...

D'une aimable préſence, eſt une expreſſion d'idylle. *Monime*, en exprimant le même ſentiment, dit :

Je verrais en ſecret mon ame déchirée
Revoler vers le bien dont elle eſt ſéparée.

Plus une ſituation eſt délicate, plus l'expreſſion doit l'être.

V. 93.

Eſt-il rien que ſur moi cette gloire n'obtienne ?
Elle me rend les ſoins que je dois à la mienne...
...Je vais... remplir... par une mort pompeuſe
De mes premiers exploits l'attente avantageuſe.

Rend les ſoins, *mort pompeuſe*, &c. tous mots impropres.

V. 99.

Si toutefois, après ce coup mortel du ſort,
J'ai de la vie aſſez pour chercher une mort.

Ces penſées affectées, ces idées plus recherchées que naturelles, étaient les vices du temps.

V. 107.

Puiſſe trouver Sévère, après tant de malheur,
Une félicité digne de ſa valeur! —
Il la trouvait en vous. — Je dépendais d'un père.

Ces ſentimens ſont touchans ; ce dernier vers convient auſſi bien à la tragédie qu'à la comédie, parce qu'il eſt noble autant que ſimple ; il y a tendreſſe et préciſion.

VERS III.

Adieu, trop vertueux objet et trop charmant. —
Adieu, trop malheureux et trop parfait amant.

Ces vers-ci ſont un peu de l'églogue. Quand les malheurs de l'amour ne conſiſtent qu'à aller dans ſa chambre, et à vivre avec ſon mari, ce ſont des malheurs de comédie ; nulle pitié, nulle terreur, rien de tragique. Cette ſcène ne contribue en rien au nœud de la pièce ; mais elle eſt intéreſſante par elle-même. *Corneille* ſentait bien que l'entrevue de deux perſonnes qui s'aiment et qui ne doivent pas s'aimer, ferait un très-grand effet ; et l'hôtel de Rambouillet ne ſentit pas ce mérite.

Juſqu'ici on ne voit, à la vérité, dans *Pauline* qu'une femme qui n'a point épouſé ſon amant, qui l'aime encore, et qui le lui dit quinze jours après ſes noces. Mais c'eſt une préparation à ce qui doit ſuivre, au péril de ſon mari, à la fermeté que montrera *Pauline* en parlant à *Sévère* pour ce mari même, à la grandeur d'ame de *Sévère :* voilà ce qui rend l'amour de *Pauline* infiniment théâtral, et digne de la tragédie.

SCENE III.

VERS 2.

. . . . Votre eſprit eſt hors de ſes alarmes.

On dit *hors d'alarmes*, *hors de crainte*, *hors de danger ;* mais non, *hors de ſes alarmes*, *de ſa crainte*, *de ſon danger*, parce qu'on n'eſt pas hors de quelque choſe qu'on a. Il eſt *hors de meſure*, et non *hors de ſa meſure ;* ce mot *hors*, bien employé, peut devenir noble :

Mais le cœur d'Emilie eſt hors de ſon pouvoir.

V. 17.

Mais ſoit cette croyance ou fauſſe ou véritable,
Son ſéjour en ces lieux m'eſt toujours redoutable.

Soit cette croyance, n'eſt pas français ; il faut, *que cette croyance ſoit fauſſe ou véritable.*

Je ne ſais, au reſte, ſi ce paſſage ſubit de la tendreſſe pour *Sévère* à la crainte pour ſon mari, eſt bien naturel, ſi cela n'eſt pas ce qu'on appelle ajuſté au théâtre. Le ſpectateur n'eſt point du tout ému de ce renouvellement de crainte pour *Polyeucte*. Ne ſent-on pas qu'une femme tendre qui ſort d'une converſation tendre avec ſon amant, ne s'afflige que par bienſéance pour ſon mari ?

SCENE IV.

VERS 1.

C'eſt trop verſer de pleurs; il eſt temps qu'ils tariſſent.

Si *Pauline* verſe des pleurs, c'eſt ſon amour pour *Sévère*, et le combat de cet amour et de ſon devoir qui la font pleurer. Il eſt clair qu'elle ne peut pleurer de ce que *Polyeucte* eſt ſorti pendant une heure. Cette mépriſe de *Polyeucte* peut jeter un peu d'aviliſſement ſur le rôle d'un mari qui croit qu'on a pleuré ſon abſence, tandis qu'on a entretenu un amant.

V. 3.

Malgré les faux avis par vos dieux envoyés,
Je ſuis vivant, Madame, et vous me revoyez.

Il faut ſous-entendre *que vous croyez envoyés par vos dieux;* car *Polyeucte*, chrétien, ne doit pas croire que les dieux des Romains envoient des ſonges.

V. 13.

On m'avait aſſuré qu'il vous feſait viſite.

Diſcours trop familier. *Polyeucte*, à la vérité, joue un rôle un peu déſagréable, et n'intéreſſe encore en rien : revenir pour dire qu'*il n'eſt pas mort*, cela n'eſt pas tragique ; et il eſt bien étrange que *Polyeucte* ait appris que *Sévère* feſait

viſite

visite à sa femme avant d'avoir vu ni *Polyeucte* ni *Félix*. Cela n'est ni décent ni vraisemblable. Une telle conduite est révoltante dans un homme comme *Sévère*. *Félix* aurait dû aller au-devant de lui, ou *Sévère* aurait dû rendre visite à *Félix*, et demander du moins à voir *Polyeucte*.

VERS 18.

Je ferais à tous trois un trop sensible outrage,

est admirable. Le reste n'affaiblit-il pas ce beau vers? *Pauline* doit-elle dire en face à son époux que le vrai mérite de *Sévère* a dû l'*enflammer*, qu'il a droit de la *charmer*? Quel mari ne serait très-offensé de ce discours outrageant et très-indécent? Il répond à cette insulte : *O vertu trop parfaite!* Cette vertu aurait été bien plus parfaite, si elle n'avait pas dit à son mari qu'il lui est *pénible* de résister à son amant.

V. 29.

O vertu trop parfaite! ô devoir trop sincère!

Un devoir n'est ni *sincère* ni *dissimulé*; et *Polyeucte* ne doit pas dire que sa femme doit coûter des regrets à *Sévère*; c'est l'encourager à l'aimer. Qui jamais a parlé à sa femme *du beau feu de l'amant* de sa femme? *Pauline* a un étrange beau-père et un étrange mari. Sans l'amour et le caractère de *Sévère*, la pièce était

très-hasardée, et l'hôtel de Rambouillet pouvait avoir pleinement raison. Jusqu'ici il n'y a encore rien de tragique : c'est une femme qui veut que son mari ménage son amant, et qui se ménage elle-même entre l'un et l'autre.

VERS 31.

Qu'aux dépens d'un beau feu vous me rendez heureux !

Les *dépens d'un beau feu* ne devaient avoir place que dans les romans de *Scudéri*.

SCENE V.

V. 8.

Et ressouvenez-vous que sa faveur est grande.

Le sens est, *songez, mon mari, que mon amant est un grand seigneur, qu'il ne faut pas choquer.* Cela semble avilir son mari.

V. 11.

Nous ne nous combattrons que de civilité,

vers de comédie.

SCENE VI.

V. 7.

Fuyez donc leurs autels. — Je les veux renverser.

C'est une tradition, que tout l'hôtel de Rambouillet, et particulièrement l'évêque de Vence, *Godeau*, condamnèrent cette entreprise

de *Polyeucte*. On disait que c'est un zèle imprudent ; que plusieurs évêques et plusieurs synodes avaient expressément défendu ces attentats contre l'ordre et contre les lois ; qu'on refusait même la communion aux chrétiens qui, par des témérités pareilles, avaient exposé l'Eglise entière aux persécutions. On ajoutait que *Polyeucte* et même *Pauline* auraient intéressé bien davantage, si *Polyeucte* avait simplement refusé d'assister à un sacrifice idolâtre fait en l'honneur de la victoire de *Sévère*. Ces réflexions me paraissent judicieuses ; mais il me paraît aussi que le spectateur pardonne à *Polyeucte* son imprudence, comme celle d'un jeune homme pénétré d'un zèle ardent que le baptême fortifie en lui ; il n'examine pas si ce zèle est selon la science. Au théâtre on se prête toujours aux sentimens naturels des personnages ; on devient enthousiaste avec *Polyeucte*, inflexible avec *Horace*, tendre avec *Chimène ;* le dialogue est vif, et il entraîne. Il est vrai que les esprits philosophes, dont le nombre est fort augmenté, méprisent beaucoup l'action de *Polyeucte* et de *Néarque*. Ils ne regardent ce *Néarque* que comme un convulsionnaire qui a ensorcelé un jeune imprudent. Mais le parterre entier ne sera jamais philosophe. Les idées populaires seront toujours admises au théâtre.

VERS 31.

Je ſuis chrétien, Néarque, et le ſuis tout-à-fait ;
La foi que j'ai reçue aſpire à ſon effet.

Tout-à-fait ne doit jamais entrer dans la poëſie, et *une foi qui aſpire à ſon effet* n'eſt pas un vers correct et élégant.

V. 67.

Mais Dieu, dont on ne doit jamais ſe défier,
Me donne votre exemple à me fortifier.

Il fallait *pour me fortifier*. J'ai cru apercevoir dans le public, aux repréſentations, une ſecrète joie que *Polyeucte* allât commettre cette action, parce qu'on eſpérait qu'il en ſerait puni, et que *Sévère* épouſerait ſa femme. En effet, c'eſt à *Sévère* qu'on s'intéreſſe ; et le public prend toujours, ſans qu'il s'en aperçoive, le parti du héros amant contre le mari qui n'eſt pas héros.

V. 77.

Allons fouler aux pieds ce foudre *ridicule*.

Voilà un exemple d'un mot bas noblement employé.

V. 79.

Allons en éclairer l'aveuglement fatal.

En éclairer, eſt dur à l'oreille. Il faut éviter ces cacophonies ; de plus, on éclaire des

yeux ; on n'éclaire point un aveuglement, on le diſſipe, on le guérit.

VERS 80.

Allons briſer ces dieux de pierre et de métal.

C'eſt, ſans doute, une action très-ridicule et très-coupable. Un ſeigneur turc qui, dans Conſtantinople, irait briſer les ſtatues de l'égliſe chrétienne, pendant la grand'meſſe, paſſerait pour un fou et ſerait ſévèrement puni par les Turcs même.

Nous renvoyons le lecteur aux notes précédentes.

V. *dernier.*

Allons faire éclater ſa gloire aux yeux de tous,
Et répondre avec zèle à ce qu'il veut de nous.

Néarque ne fait ici que répéter en deux vers languiſſans ce qu'a dit *Polyeucte ;* auſſi j'ai vu ſouvent ſupprimer ces vers à la repréſentation.

ACTE TROISIEME.

SCENE PREMIERE.

VERS 13.

Sévère inceſſamment brouille ma fantaiſie.

CETTE fantaiſie devrait-elle être *brouillée*, après les aſſurances de *civilités* réciproques ? *Pauline* doit-elle craindre que *Sévère* et *Polyeucte* ſe querellent au temple? Ce monologue, qui n'eſt qu'une répétition de ſes terreurs, et même des terreurs qu'elle ne peut avoir qu'en vertu de ſon rêve, languit un peu à la repréſentation; non-ſeulement il eſt long et ſans chaleur; mais, ſi *Pauline* eſt encore effrayée par ſon rêve, elle ne doit craindre qu'une aſſemblée de chrétiens, puiſque c'eſt *de chrétiens une impie aſſemblée* qui a tué ſon mari en ſonge, et qu'elle ne doit pas préſumer que cette impie aſſemblée ſoit dans le temple de *Jupiter*. Je crois que ſi elle avait craint un aſſaſſinat de la part des chrétiens, cela produirait un coup de théâtre, quand on vient lui dire que ſon mari eſt chrétien lui-même.

V. 19.

L'un voit aux mains d'autrui ce qu'il croit mériter,
L'autre un déſeſpéré qui peut tout attenter, *&c.*

Cette diſſertation paraît bien froide. Le grand défaut de *Corneille* eſt de faire des raiſonnemens quand il faut du ſentiment. Le public ne s'aperçut pas d'abord de ce défaut qui était caché par tant de beautés ; mais il augmenta avec l'âge et jeta dans toutes ſes dernières pièces une langueur inſupportable. Ici cette faute eſt un peu couverte par l'intérêt qu'on prend au rôle ſi neuf et ſi ſingulier de *Pauline*.

VERS 33.

Leurs ames à tous deux d'elles-mêmes maîtreſſes
Sont d'un ordre trop haut pour de telles baſſeſſes.

Leurs ames à tous deux ; cette expreſſion n'eſt pas françaiſe.

v. 36.

Mais las ! ils ſe verront, et c'eſt beaucoup pour eux.

On dirait bien de deux rivaux ennemis : C'eſt beaucoup pour eux de ſe voir, c'eſt-à-dire, ils ont fait un grand effort ; ils ont ſurmonté leur averſion ; ils ont pris ſur eux de ſe voir. Ici l'auteur veut dire, *il eſt dangereux qu'ils ſe voient*, mais il ne le dit pas.

v. 40.

(Il) ſe repent déjà du choix de mon mari,

vers de comédie.

VERS 41.

Si peu que j'ai d'eſpoir ne luit qu'avec contrainte,

n'eſt pas français ; il faut *le peu*.

V. *dernier*.

Dieux, faites que ma peur puiſſe enfin ſe tromper !
Mais ſachons-en l'iſſue.

Cette *iſſue* ſe rapporte à *peur*. Une peur n'a point d'iſſue.

SCENE II.

V. 17.

Un méchant, un infame, un rebelle, un perfide, *&c. &c.*

Ce couplet fait toujours un peu rire ; mais la réponſe de *Pauline* eſt belle et répare incontinent le ridicule produit par cet entaſſement d'injures.

V. 30.

Et ſi de tant d'amour tu peux être ébahie,
Apprends que mon devoir ne dépend point du ſien.

Ebahie ne s'emploie que dans le bas comique ; je crois qu'on a mis à la place :

Je l'aimerais encor, m'eût-il abandonnée ;
Et ſi de tant d'amour tu parais étonnée. . . .

VERS

VERS 33.

Quoi, s'il aimait ailleurs, ſerais-je diſpenſée
A ſuivre, à ſon exemple, une ardeur inſenſée ?

Ce qu'elle dit ici d'amour n'eſt-il pas un peu déplacé? Elle doit trembler pour les jours de ſon mari, et elle demande s'il ſerait permis de lui faire une infidélité. D'ailleurs, *diſpenſée à* n'eſt pas français ; elle veut dire, *ſerais-je autoriſée à*. *A ſuivre une ardeur*, eſt un barbariſme; on ne ſuit point une ardeur.

V. 41.

Il ne veut point ſur lui faire agir ſa juſtice.

Cela n'eſt pas français ; il faut *agir contre lui*, ou *déployer ſur lui*.

V. 52.

Il me faut eſſayer la force de mes pleurs.

Il faut *le pouvoir ;* mais un autre tour ſerait beaucoup mieux. De plus, doit-elle ſe préparer ainſi à pleurer ? Les pleurs ſont involontaires ; elle aurait dû dire, *il aura peut-être pitié de mes pleurs*.

V. 59.

Je ne puis y penſer ſans frémir à l'inſtant.

On ne peut remarquer avec trop d'attention ces mots inutiles que la rime arrache. *Sans frémir* dit tout; *à l'inſtant*, eſt ce qu'on appelle *cheville*.

VERS 73.

Ici diſpenſez-moi du récit des blaſphèmes. . . .

Je ne répondrai point à cette fauſſe opinion où l'on eſt, que les Romains adoraient du bois et de la pierre. Il eſt bien sûr que leur *Deus optimus*, *maximus*, que *Deûm ſator atque hominum rex* n'était point une ſtatue, et que *Polyeucte* avait très-grand tort de leur reprocher une ſottiſe dont ils n'étaient point coupables; mais c'eſt une opinion commune. *Polyeucte* était dans cette erreur. Il parle comme il doit parler, conformément aux préjugés. La poëſie n'eſt pas de la philoſophie; ou plutôt la philoſophie conſiſte à faire dire ce que les caractères des perſonnages comportent.

V. 74.

Qu'ils ont vomis tous deux contre Jupiter mêmes.

Corneille emploie indifféremment cet adverbe *même* avec une *s* et ſans *s*. Les poëtes, tant gênés d'ailleurs, peuvent avoir la liberté d'ôter et d'ajouter une *s* à ce mot.

V. 76.

Oyez, Félix, dit-il; oyez, peuple, oyez, tous.

Oyez n'eſt plus employé qu'au barreau. On a conſervé ce mot en Angleterre. Les huiſſiers diſent *ois*, ſans ſavoir ce qu'ils diſent. Nous

n'avons gardé de ce verbe que l'infinitif *ouïr ;* et nous diſions autrefois *oyer.* Les ſeſſions de l'échiquier de Normandie s'appelaient *oyer et terminer.*

VERS 96.

Nous voyons... les clameurs d'un peuple mutiné...

Voir des clameurs ; c'eſt une inadvertance qui n'empêche pas que ce récit ne ſoit animé et bien fait.

V. 98.

Félix. . . Mais le voici qui vous dira le reſte.

Il y a là un grand intérêt. C'eſt-là, encore une fois, ce qui fait le ſuccès des pièces de théâtre.

SCENE III.

V. 17.

Au ſpectacle ſanglant d'un ami qu'il faut ſuivre,
La crainte de mourir et le déſir de vivre
Reſaiſiſſent une ame avec tant de pouvoir,
Que qui voit le trépas ceſſe de le vouloir, *&c.*

Voilà où les maximes générales ſont bien placées ; elles ne ſont point ici dans la bouche d'un homme paſſionné qui doit parler avec ſentiment, et éviter les ſentences et les lieux communs. C'eſt un juge qui parle et qui dit

des raiſons priſes dans la connaiſſance du cœur humain.

VERS 33.

Je devais même peine à des crimes ſemblables ;
Et mettant différence entre ces deux coupables...
J'ai trahi la juſtice à l'amour paternel.

Cette ſuppreſſion des articles n'eſt permiſe que dans le ſtyle burleſque, qu'on nomme *marotique ;* et *trahir la juſtice à l'amour paternel*, n'eſt pas français.

v. 48.

Qu'il faſſe autant pour ſoi comme je fais pour lui.

Ce vers eſt un barbariſme. On dit *autant que*, et non pas *autant comme*. *Soi* ne ſe dit qu'à l'indéfini ; il faut faire quelque choſe pour *ſoi*, il travaille pour *lui*.

v. 53.

Ils écoutent nos vœux. — Eh bien, qu'il leur en faſſe, *&c.*

Le lecteur voit, ſans doute, combien tout ce dialogue eſt vif, preſſé, naturel, intéreſſant : c'eſt un chef-d'œuvre.

v. 75.

Outre que les chrétiens ont plus de dureté,
Vous attendez de lui trop de légéreté.

Outre que, expreſſion qui ne doit jamais entrer dans la poëſie. *Plus de dureté*, ce *plus*

ne ſe rapporte à rien. On peut demander pourquoi elle dit que *Polyeucte* ſera inébranlable, quand elle eſpère le fléchir par ſes pleurs? Peut-être que ſi elle eſpérait un retour de *Polyeucte* à la religion de ſes pères, la ſituation en deviendrait plus touchante, quand elle verrait enſuite ſon eſpérance trompée. Cette ſcène d'ailleurs eſt ſupérieurement dialoguée.

SCENE IV.

VERS 10.

Vous aimez trop, Pauline, un indigne mari. —
Je l'ai de votre main, mon amour eſt ſans crime.

On eſt toujours un peu étonné que *Pauline* prononce le mot d'amour en parlant de ſon mari, elle qui a avoué à ce mari qu'elle en aimait un autre. Mais *je l'ai de votre main*, eſt admirable.

Dans le vers qui ſuit, *la glorieuſe eſtime de votre choix*, eſt un barbariſme.

V. 20.

Par ces beaux ſentimens qu'il m'a fallu contraindre,
Ne m'ôtez pas vos dons, ils ſont chers à mes yeux.

Il ne paraît guère convenable que *Pauline* demande la grâce de ſon mari au nom de l'amour qu'elle a eu pour un autre que ſon mari.

VERS 24.

Je n'aime la pitié qu'au prix que j'en veux prendre.

Que veut dire *aimer la pitié au prix qu'on en veut prendre ?* Qu'eſt-ce que ce prix? Cette phraſe était autrefois triviale, et jamais noble ni exacte.

SCENE V.

V. 1.

Albin, comme eſt-il mort ?

Il faut *comment.*

Ibid.

. . . . . En brutal. . . .

Mauvaiſe expreſſion.

V. 13.

De penſers ſur penſers mon ame eſt agitée,
De ſoucis ſur ſoucis elle eſt inquiétée.

Il n'y a pas là d'élégance, mais il y a de la vivacité de ſentiment.

V. 15.

Je ſens l'amour, la haine, et la crainte et l'eſpoir,
La joie et la douleur, tour à tour l'émouvoir.

La joie : ce mot ne découvre-t-il pas trop la baſſeſſe de *Félix ?* Quel moment pour ſentir de la joie !

VERS 31.

A punir les chrétiens ſon ordre eſt rigoureux.

Un *ordre à punir*, eſt un ſoléciſme.

V. 44.

Et de tant de mépris ſon eſprit indigné. . . .
Du courroux de Décie obtiendrait ma ruine.

Cette crainte n'eſt-elle pas auſſi frivole que celle où était *Pauline*, que ſon mari et ſon amant ne ſe querellaſſent au temple? Perſonne ne craint pour *Félix;* il n'a rien à redouter en demandant l'ordre de l'empereur; il affecte une terreur qui paraît peu naturelle.

V. 62.

Mais ſi par ſon trépas l'autre épouſait ma fille,
J'acquerrais bien par là de plus puiſſans appuis, *&c.*

Voici le ſentiment le plus bas qu'on puiſſe jamais développer, mais il eſt ménagé avec art.

Ces expreſſions, *l'autre épouſait ma fille*, *j'acquerrais par là*, *cent fois plus haut*, ſont auſſi baſſes que le ſentiment de *Félix*. Cependant j'ai toujours remarqué qu'on n'écoutait pas ſans plaiſir l'aveu de ces ſentimens, tout condamnables qu'ils ſont. On aimait en ſecret ce développement honteux du cœur humain; on ſentait qu'il n'eſt que trop vrai que ſouvent les hommes ſacrifient tout à leur propre intérêt. Enfin, *Félix* dit au moins qu'il déteſte ces

penſers ſi lâches ; on lui pardonne un peu. Mais pardonne-t-on à *Albin*, qui lui dit qu'il a *l'ame trop haute ?*

C'eſt ici le lieu d'examiner ſi on peut mettre ſur la ſcène tragique des caractères bas et lâches. Le public en général ne les aime pas. Le parterre murmure quand *Narciſſe* dit dans Britannicus, *et pour nous rendre heureux perdons les miſérables*. On n'aime point le prêtre *Mathan* qui veut *à force d'attentats perdre tous ſes remords*. Cependant, puiſque ces caractères ſont dans la nature, il ſemble qu'il ſoit permis de les peindre ; et l'art de les faire contraſter avec les perſonnages héroïques peut quelquefois produire des beautés.

VERS 77.

Je dois vous avertir, en ſerviteur fidelle,
Qu'en ſa faveur déjà la ville ſe rebelle.

Rebeller ne ſe dit plus, et devrait ſe dire, puiſqu'il vient de *rebelle*, *rebellion*. Mais comment cette ville païenne peut-elle ſe révolter en faveur d'un chrétien, après que l'on a dit que ce même peuple a été indigné de ſon ſacrilége, et qu'il s'eſt enfui du temple ſi épouvanté qu'il a craint d'être écraſé par la foudre? Il eût donc fallu expliquer comment on a paſſé ſi tôt de l'exécration pour l'action de *Polyeucte* à l'amour pour ſa perſonne.

ACTE QUATRIEME.

SCENE PREMIERE.

VERS 17.

L'autre m'obligerait d'aller querir Sévère.

QUERIR ne ſe dit plus.

V. 21.

Si vous me l'ordonnez j'y cours en diligence.

Il n'eſt pas naturel que *Polyeucte* envoye prier *Sévère* de venir lui parler. Il ne doit rien avoir à lui dire ; mais le public eſt dans l'attente qu'il dira quelque choſe d'important. On ne ſe doute pas que *Polyeucte* envoie chercher *Sévère* pour lui donner ſa femme.

SCENE II.

Quatre ans après Polyeucte, *Rotrou* donna Saint Genêt comme une tragédie ſainte. On ſait que ce *Genêt* était un comédien qui ſe convertit ſur le théâtre, en jouant dans une farce contre les chrétiens. *Rotrou*, dans cette pièce, a imité ces ſtances de *Polyeucte :*

VERS 6.

Toute votre félicité,
Sujette à l'inſtabilité,
En moins de rien tombe par terre ;

Tombe par terre, eſt toujours mauvais ; la raiſon en eſt que *par terre* eſt inutile, et n'eſt pas noble. Cette manière de parler eſt de la converſation familière : *il eſt tombé par terre.*

V. 9.

Et comme elle a l'éclat du verre,
Elle en a la fragilité.

C'eſt-là un de ces *concetti*, un de ces faux brillans qui étaient tant à la mode. Ce n'eſt pas l'éclat qui fait la fragilité ; les diamans, qui éclatent bien davantage, ſont très-ſolides. On remarqua, dès les premières repréſentations de Polyeucte, que ces trois vers étaient pris entièrement de la trente-deuxième ſtrophe d'une ode de l'évêque *Godeau* à *Louis XIII.*

Mais leur gloire tombe par terre,
Et comme elle a l'éclat du verre,
Elle en a la fragilité.

Cette ode était oubliée, comme le ſont toutes les odes aux rois, ſur-tout quand elles ſont trop longues ; mais on la déterra pour accuſer *Corneille* de ce petit plagiat. Sa mémoire pouvait l'avoir trompé ; ces trois vers purent

ſe préſenter à lui dans la foule de ſes autres enfans ; il eût été mieux de ne les pas employer ; il était aſſez riche de ſon propre fonds. C'eſt peut-être une plus grande faute de les avoir crus bons que de ſe les être appropriés.

VERS 17.

Et les glaives qu'il tient pendus
Sur les plus fortunés coupables,
Sont d'autant plus inévitables
Que leurs coups ſont moins attendus.

Qu'il tient ſuſpendus ſerait mieux. *Pendus* n'eſt pas agréable.

V. 55.

Et mes yeux éclairés des céleſtes lumières
Ne trouvent plus aux ſiens leurs grâces coutumières.

C'eſt dommage que ce dernier mot ne ſoit plus d'uſage que dans le burleſque.

SCENE III.

V. 4.

Vient-il à mon ſecours, vient-il à ma défaite ?

Cela n'eſt pas français.

V. 7.

Vous n'avez point ici d'ennemi que vous-même.

Point eſt ici une faute contre la langue ; il faut, *vous n'avez d'ennemi que vous-même.*

VERS 9.

Seul vous exécutez tout ce que j'ai rêvé.

On a déjà dit que les mots *rêver*, *ſonger*, *faire un rêve*, *un ſonge*, ne ſont pas du ſtyle de la tragédie.

V. 16.

Gendre du gouverneur de toute la province.

Ce *toute* gâte le vers, parce qu'il eſt à la fois inutile et emphatique.

V. 19.

Mais après vos exploits, après votre naiſſance,
Après votre pouvoir, voyez notre eſpérance.

On ne peut dire *après votre naiſſance*, *après votre pouvoir*. comme on dit *après vos exploits*. *Voyez notre eſpérance* eſt le contraire de ce qu'elle entend ; car elle entend, voyez la juſte terreur qui nous reſte, voyez où vous nous réduiſez ; vous, d'une ſi grande naiſſance, vous qui avez tant de pouvoir !

V. 23.

. . . . . Je ſais mes avantages,
Et l'eſpoir que ſur eux forment les grands courages.

L'eſpoir que les *grands courages forment ſur des avantages* n'eſt pas une faute contre la ſyntaxe, mais cela n'eſt pas bien écrit. La

raiſon en eſt qu'il ne faut pas un grand courage pour eſpérer une grande fortune quand on eſt gendre du gouverneur de *toute la province*, et *eſtimé chez le prince*.

VERS 35.

Eſt-ce trop l'acheter que d'une triſte vie,
Qui tantôt, qui ſoudain me peut être ravie ?

Tantôt eſt ici pour *bientôt*. J'ai vu des gens traiter de capucinade ce diſcours de *Polyeucte;* mais il faut toujours ſe mettre à la place du perſonnage qui parle. *Polyeucte* ne dit que ce qu'il doit dire.

V. 39.

Voilà de vos chrétiens les ridicules ſonges.

C'eſt ici que le mot de *ridicule* eſt bien placé dans la bouche de *Pauline*. Les termes les plus bas, employés à propos, s'ennobliſſent. *Racine*, dans Athalie, ſe ſert des mots de *bouc* et *chien* avec ſuccès.

V. 55.

Quel dieu ? — Tout beau, Pauline, il entend vos paroles.

Tout beau ne peut jamais être ennobli, parce qu'il ne peut être accompagné de rien qui le relève ; mais preſque tout ce que dit *Polyeucte* dans cette ſcène eſt du genre ſublime.

VERS 66.

Il m'ôte des périls que j'aurais pu courir.

On n'ôte point *des périls*. On vous ſauve d'un péril ; on détourne un péril ; on vous arrache à un péril.

v. 67.

Et, ſans me laiſſer lieu de tourner en arrière,

Sans me laiſſer lieu, expreſſion de proſe rampante.

v. 68.

Sa faveur me couronne entrant dans la carrière ;
Du premier coup de vent il me conduit au port ;
Et, ſortant du baptême, il m'envoie à la mort.

Obſervez que voilà quatre vers qui diſent tous la même choſe ; c'eſt une *carrière*, c'eſt un *port*, c'eſt la *mort*. Cette ſuperfluité fait quelquefois languir une idée, une ſeule image la fortifierait. Une ſeule métaphore ſe préſente naturellement à un eſprit rempli de ſon objet, mais deux ou trois métaphores accumulées ſentent le rhéteur. Que dirait-on d'un homme qui, en revenant dans ſa patrie, dirait : *Je rentre dans mon nid, j'arrive au port à pleines voiles, je reviens à bride abattue ?* C'eſt une règle de la vraie éloquence, qu'une ſeule métaphore convient à la paſſion.

VERS 75.

Cruel ! car il eſt temps que ma douleur éclate....
Eſt-ce là ce beau feu ? ſont-ce là tes ſermens ? *&c.*

Il me ſemble que ce couplet eſt tendre, animé, douloureux, naturel et très à ſa place.

V. 98.

Hélas ! — Que cet hélas a de peine à ſortir !

Cet hélas eſt un peu familier, mais il eſt attendriſſant, quoique le mot *ſortir* ne ſoit pas noble.

V. 107.

Seigneur, de vos bontés il faut que je l'obtienne.

Je me ſouviens qu'autrefois l'acteur qui jouait Polyeucte, avec des gants blancs et un grand chapeau, ôtait ſes gants et ſon chapeau pour faire ſa prière à DIEU. Je ne ſais pas ſi ce ridicule ſubſiſte encore.

V. 108.

Elle a trop de vertu pour n'être pas chrétienne,

eſt un vers admirable. On a beau dire qu'un mahométan en dirait autant à Conſtantinople de ſa femme ſi elle était chrétienne. *Elle a trop de vertu pour n'être pas muſulmane.* C'eſt par cela même que cette idée eſt très-belle, parce qu'elle eſt dans la nature. C'eſt ce qu'*Horace* appelle *benè morata fabula.*

VERS 129.

Va, cruel, va mourir, tu ne m'aimas jamais.

Pauline doit-elle tant insister sur l'amour qu'elle exige d'un mari pour lequel elle n'a point d'amour? Peut-être ce dépit ne sied qu'à une amante qu'on dédaigne, et non à une épouse dont le mari va être exécuté. Tout sentiment qui n'est pas à sa place sèche les larmes qu'une situation attendrissante faisait couler. Il ne s'agit pas ici que *Pauline* soit aimée, il s'agit qu'on ne tranche pas la tête à son mari. Cependant, comme les femmes veulent toujours être aimées, ce vers est dans la nature, et il doit plaire.

SCENE IV.

v. 5.

A ma seule prière il rend cette visite.
Je vous ai fait, Seigneur, une incivilité.

Rendre visite et *incivilité* ne doivent jamais être employés dans la tragédie.

v. 8.

Possesseur d'un trésor dont je n'étais pas digne,
Souffrez avant ma mort que je vous le résigne.

Cette étrange idée de prier *Sévère* de venir pour lui céder sa femme, ne serait pas tolérable

tolérable en toute autre occaſion. On ne peut l'approuver que dans un chrétien qui n'aime que le martyre. Cette ceſſion, d'ailleurs lâche et ridicule, peut devenir héroïque par le motif. Le philoſophe même peut être touché; car le philoſophe ſait que chacun doit parler ſuivant ſon caractère. Cependant on peut dire que cette ceſſion n'a rien d'attendriſſant, parce qu'elle n'a rien de néceſſaire; que c'eſt une choſe que *Polyeucte* peut également faire ou ne faire pas, qui n'eſt point fondée dans l'intrigue de la pièce, un hors d'œuvre qui ne va point au cœur. Il ſemble qu'il cède ſa femme pour avoir le plaiſir de la céder. Mais cela produit de très-grandes beautés dans la ſcène ſuivante.

SCENE V.

VERS 2.

Je ſuis confus pour lui de ſon aveuglement.

Cette réſignation de *Polyeucte* fait naître une des plus belles ſcènes qui ſoient au théâtre. C'eſt-là ſur-tout ce qui ſoutient cette tragédie. Remarquez que ſi l'acte finiſſait par la propoſition étrange de *Polyeucte* de laiſſer ſa femme à ſon mari par teſtament, rien ne ſerait plus ridicule et plus froid; mais le grand art de relever cette eſpèce de baſſeſſe par la ſcène

entre *Sévère* et *Pauline*, eſt d'un génie plein de reſſources.

VERS 5.

. . . . . Mais quel cœur aſſez bas
Aurait pu vous connaître et ne vous chérir pas ?

Aſſez bas n'eſt pas le mot propre. *Aſſez* ne ſe rapporte à rien.

V. 9.

Et comme ſi vos feux étaient un don fatal,
Il en fait un préſent lui-même à ſon rival.

C'eſt dommage qu'*un préſent de vos feux* gâte un peu ces vers excellens.

V. 19.

On m'aurait mis en poudre, on m'auraitmis en cendre
Avant que . . . . — Briſons là.

En poudre, *en cendre ;* c'eſt une petite négligence qui n'affaiblit point les ſublimes et pathétiques beautés de cette ſcène.

V. 20.

. . . . Briſons là ; je crains d'en trop entendre,
Et que cette chaleur qui ſent vos premiers feux
Ne pouſſe quelque ſuite indigne de tous deux.

Une chaleur qui ſent des premiers feux et qui pouſſe une ſuite, cela eſt mal écrit, d'accord ; mais le ſentiment l'emporte ici ſur les termes,

et le reſte eſt d'une beauté dont il n'y eut jamais d'exemple. Les Grecs étaient des déclamateurs froids en comparaiſon de cet endroit de *Corneille*.

VERS 31.

Il n'eſt point aux enfers d'horreurs que je n'endure
Plutôt que de ſouiller une gloire ſi pure,
Que d'épouſer un homme, après ſon triſte ſort,
Qui de quelque façon ſoit cauſe de ſa mort.

Par la conſtruction, c'eſt le triſte ſort de cet homme qu'elle épouſerait en ſecondes noces; et par le ſens, c'eſt le triſte ſort de *Polyeucte* dont il s'agit.

V. 35.

Et ſi vous me croyiez d'une ame ſi peu ſaine,
L'amour que j'eus pour vous tournerait tout en haine.

Si peu ſaine n'eſt pas le mot propre, il s'en faut beaucoup.

V. *dernier*.

Pour vous priſer encor, je le veux ignorer.

Il n'eſt point du tout naturel que *Pauline* ſorte ſans recevoir une réponſe qu'elle attend avec tant d'empreſſement. Mais le dernier vers eſt ſi beau, et en même temps ſi adroit, qu'il fait tout pardonner.

SCENE VI.

VERS 1.

Qu'eſt-ceci, Fabian, quel nouveau coup de foudre
Tombe ſur mon bonheur et le réduit en poudre !

Si on ôtait ce *qu'eſt-ceci* et ce *coup de foudre* qui réduit un eſpoir en poudre, et les deux vers faibles qui ſuivent, et ſi on commençait la ſcène par ces mots : *Quoi ! toujours la fortune*, &c. elle en ſerait plus vive.

V. 45.

Je te dirai bien plus, mais avec confidence,
La ſecte des chrétiens n'eſt pas ce que l'on penſe, *&c.*

On ſait aſſez que c'eſt-là un des plus beaux endroits de la pièce ; jamais on n'a mieux parlé de la tolérance. C'eſt la condamnation de tous les perſécuteurs.

V. 69.

Peut-être qu'après tout ces croyances publiques
Ne ſont qu'inventions de ſages politiques,
Pour contenir un peuple, ou bien pour l'émouvoir,
Et deſſus ſa faibleſſe affermir leur pouvoir.

Ces quatre vers ſont retranchés dans l'édition de 1664 et dans les ſuivantes.

VERS 75.

Jamais un adultère, un traître, un aſſaſſin,
Jamais d'ivrognerie, et jamais de larcin,
Ce n'eſt qu'amour entre eux, que charité ſincère ;
Chacun y chérit l'autre, et le ſecourt en frère.

Ces quatre vers trop ſimples ont auſſi été retranchés.

V. 79.

Ils font des vœux pour nous qui les perſécutons.

Remarquez ici que *Racine*, dans Eſther, exprime la même choſe en cinq vers :

Tandis que votre main ſur eux appeſantie
A leurs perſécuteurs les livrait ſans ſecours,
Ils conjuraient ce Dieu de veiller ſur vos jours,
De rompre des méchans les trames criminelles,
De mettre votre trône à l'ombre de ſes ailes.

Sévère, qui parle en homme d'Etat, ne dit qu'un mot, et ce mot eſt plein d'énergie. *Eſther*, qui veut toucher *Aſſuérus*, étend davantage cette idée. *Sévère* ne fait qu'une réflexion ; *Eſther* fait une prière ; ainſi l'un doit être concis, et l'autre déployer une éloquence attendriſſante. Ce ſont des beautés différentes, et toutes deux à leur place. On peut ſouvent faire de ces comparaiſons ; rien ne contribue davantage à épurer le goût.

ACTE CINQUIEME.

SCENE PREMIERE.

VERS 1.

Albin, as-tu bien vu la fourbe de Sévère ?

Je ne doute pas que *Corneille* n'ait voulu faire contraſter la baſſeſſe de *Félix* avec la grandeur de *Sévère*. Les oppoſitions ſont belles en peinture, en poëſie, en éloquence. *Homère* a ſon *Therſite ;* l'*Arioſte* a ſon *Brunel ;* il n'en eſt pas ainſi au théâtre. Les caractères lâches ne ſont preſque jamais tolérés ; on ne veut pas voir ce qu'on mépriſe.

Non-ſeulement *Félix* eſt mépriſable, mais il ſe trompe toujours dans ſes raiſonnemens. Il prétend que *Sévère* mépriſe dans *Pauline* les reſtes de *Polyeucte*. Cependant *Sévère* aime paſſionnément *ces reſtes*. Il a beau dire que *Sévère tempête*, qu'il tranche du *généreux*, et qu'au fond c'eſt *un fourbe ;* il devrait bien voir que *Sévère* n'a pas beſoin de l'être. En général, tout ce qui n'eſt que politique eſt froid au théâtre ; et la politique de *Félix* eſt auſſi fauſſe que lâche. S'il croit que *Sévère* ſe ſoucie peu de *Pauline*, il ne doit pas croire qu'il veuille ſe venger. Pourquoi ne pas donner à *Félix* un

grand zèle pour ſa religion ? Cela ferait un bien meilleur contraſte avec le zèle de *Polyeucte* pour la ſienne.

VERS 2.

As-tu bien vu ſa haine, et vois-tu ma misère ?

Le mot de *misère*, qu'on emploie ſouvent en vers pour *malheur*, peut n'être pas convenable ici, parce qu'il peut être entendu de la misère, c'eſt-à-dire de la baſſeſſe des ſentimens.

V. 5.

Que tu diſcernes mal le cœur d'avec la mine !

eſt trop du ton de la comédie.

V. 7.

Et s'il l'aima jadis, il eſtime aujourd'hui
Les reſtes d'un rival trop indignes de lui ;

expreſſion toujours déshonnête et du diſcours familier.

V. 11.

Tranchant du généreux il croit m'épouvanter ;
L'artifice eſt trop lourd pour ne pas l'éventer.
Je ſais des gens de cour quelle eſt la politique ;
J'en connais mieux que lui la plus fine pratique.

Tranchant du généreux . . . l'artifice eſt trop lourd . . . la plus fine pratique ; tout cela eſt bourgeois et comique.

VERS 15.

C'eſt en vain qu'il tempête. . . . . .

Ce mot n'eſt que burleſque.

V. 19.

Et s'il avait affaire à quelque mal-adroit,
Le piége eſt bien tendu ; ſans doute il le perdrait.

Toute cette tirade et ces expreſſions bourgeoiſes, *j'en ai tant vu de toutes les façons*, et *j'en ferais des leçons au beſoin*, et *s'il avait affaire à un mal-adroit*, ſont abſolument mauvaiſes. Il faut ſavoir avouer les fautes, comme admirer les beautés.

V. 26.

Pour ſubſiſter en cour c'eſt la haute ſcience.

Pour ſubſiſter en cour, eſt une expreſſion bourgeoiſe. *La haute ſcience pour ſubſiſter en cour* n'eſt pas de faire couper le cou à ſon gendre avant de demander l'ordre de l'empereur. Il faut des raiſons plus fortes. Le zèle de la religion ſuffiſait et pouvait fournir des choſes ſublimes.

V. 33.

ALBIN.

Cette grâce, Seigneur, que Pauline l'obtienne.

FELIX.

Celle de l'empereur ne ſuivrait pas la mienne.

Qui

Qui lui a dit que la grâce de l'empereur ne ſuivrait pas la ſienne? Au contraire, il doit préſumer que l'empereur trouvera fort bon qu'il n'ait pas fait couper le cou à ſon gendre, et qu'il attende des ordres poſitifs.

VERS 47.

Je vois le peuple ému pour prendre ſon parti.

Cette raiſon ne paraît guère meilleure que les autres. Il eſt difficile, comme on l'a déjà remarqué, que le peuple, qui a eu tant d'horreur pour le fanatiſme puniſſable de *Polyeucte*, ſe révolte ſur le champ en ſa faveur. Ce qu'il y a de triſte, c'eſt que les défauts du rôle de *Félix* ne ſont rachetés par aucune beauté; il parle preſque toujours auſſi baſſement qu'il penſe. On ne dit point *ému pour*, cela n'eſt pas français.

V. 53.

Et Sévère auſſitôt, courant à ſa vengeance,
M'irait calomnier de quelque intelligence...

n'eſt pas français.

SCENE II.

VERS 4.

Je ne hais point la vie, et j'en aime l'uſage ;
Mais ſans attachement qui ſente l'eſclavage.

L'eſclavage n'eſt pas le mot propre, parce qu'on n'eſt pas eſclave de la vie.

V. 10.

Te ſuivre dans l'abyme où tu veux te jeter ! —

POLYEUCTE.

Mais plutôt dans la gloire où je m'en vais monter.

Ce dernier vers fait un mauvais effet, parce qu'il affaiblit le beau vers de la ſcène ſuivante, *où le conduiſez-vous ? — à la mort, — à la gloire.* Voyez comme ces mots *où je m'en vais monter* gâtent, énervent ce ſentiment, comme ce qui eſt ſuperflu eſt toujours mauvais.

V. 28.

Mais ces ſecrets pour vous ſont fâcheux à comprendre.

Ce mot *fâcheux* n'eſt pas le mot propre, c'eſt *difficile.*

V. 33.

Pour lui ſeul contre toi j'ai feint d'être en colère.

Cet artifice eſt de *mauvaiſe grâce*, comme le dit très-bien *Polyeucte.*

Rotrou, dans ſon Saint Genêt, fait parler ainſi *Marcel* qui veut perſuader à *Genêt* de ne pas renoncer à la religion de ſes pères :

O ridicule erreur de vanter la puiſſance
D'un dieu qui donne aux ſiens la mort pour récompenſe,
D'un impoſteur, d'un fourbe, et d'un crucifié !
Qui l'a mis dans le ciel ? qui l'a déifié ?
Un ramas d'ignorans et d'hommes inutiles,
De malheureux, la lie et l'opprobre des villes,
De femmes et d'enfans, dont la crédulité
S'eſt forgé à plaiſir une divinité ;
De gens qui, dépourvus des biens de la fortune,
Trouvant dans leur malheur la lumière importune,
Sous le nom de chrétiens s'expoſent au trépas,
Et mépriſent des biens qu'ils ne poſsèdent pas.

On ne fit aucune difficulté de réciter ces vers convenables à un païen. Ces raiſons ſont aiſément réfutées par *Genêt :*

Si mépriſer vos dieux c'eſt leur être rebelle,
Croyez qu'avec raiſon je leur ſuis infidelle. . .
Vous verrez ſi ces dieux de métal et de pierre
Seront puiſſans au ciel comme on les croit en terre.
Alors les ſectateurs de ce crucifié
Vous diront ſi ſans cauſe ils l'ont déifié, *&c.*

Une telle ſcène entre *Polyeucte* et *Félix*,

écrite avec force, aurait certainement fait un très-grand effet.

VERS 36.

Portez à vos païens, portez à vos idoles
Le ſucre empoiſonné que sèment vos paroles.

Ce mot de *ſucre* n'eſt admis que dans le diſcours très-familier.

V. 48.

En vous ôtant un gendre, on vous en donne un autre
Dont la condition répond mieux à la vôtre.

La condition eſt du ſtyle de la comédie.

V. 51.

Ceſſe de me tenir ce diſcours outrageux.

Ce mot n'eſt pas uſité; mais pluſieurs auteurs s'en ſont heureuſement ſervis. Nous ne ſommes pas aſſez riches pour devoir nous priver de ce que nous avons.

V. 64.

Je voulais gagner temps pour ménager ta vie
Après l'éloignement d'un flatteur de Décie.

Gagner temps, ſtyle de comédie. *Flatteur de Décie;* ce n'eſt pas ainſi qu'il doit caractériſer *Sévère*.

SCENE III.

VERS 5.

Parlez à votre époux. — Vivez avec Sévère.

On eſt un peu révolté que *Polyeucte* ne parle à ſa femme que de l'amour qu'elle a pour *Sévère*. Cette répétition peut déplaire. Le chriſtianiſme n'ordonne point qu'on cède ſa femme. Mais ici *Polyeucte* ſemble lui reprocher qu'elle en aime un autre.

V. 8.

Il voit quelle douleur dans l'ame vous poſsède,
Et ſait qu'un autre amour en eſt le ſeul remède.

Ces maximes d'amour ſont ici un peu révoltantes. Il n'eſt pas convenable que *Polyeucte* l'encourage à aimer un autre amant, et ce n'eſt pas à un homme uniquement occupé du bonheur du martyre, à dire qu'il n'y a qu'un autre amour qui puiſſe remédier à l'amour. Un martyr enthouſiaſte doit-il débiter ces fades maximes de comédie?

V. 10.

Puiſqu'un ſi grand mérite a pu vous enflammer,
Sa préſence toujours a droit de vous charmer.

Un ſi grand mérite, ſtyle de comédie.

VERS 13.

Que t'ai-je fait, cruel, pour être ainſi traitée,
Et pour me reprocher, au mépris de ma foi,
Un amour ſi puiſſant que j'ai vaincu pour toi?

Elle l'a déjà dit bien ſouvent.

V. 17.

Quels efforts à moi-même il a fallu me faire...

On dit bien *ſe faire des efforts*, mais non pas *faire des efforts à ſoi*, il faut *ſur ſoi*.

V. 18.

Quels combats j'ai donnés pour te donner un cœur
Si juſtement acquis à ſon premier vainqueur.

Donnés pour te donner, répétition vicieuſe.

V. 22.

Apprends d'elle à forcer ton propre ſentiment.

Le mot propre eſt *dompter*.

V. 28.

Ne déſeſpère pas une ame qui t'adore.

Comment *Pauline* peut-elle dire qu'elle adore *Polyeucte*? Elle lui donne *par devoir* et *par affection* tout ce que l'autre avait *par inclination*. Mais *l'adorer*, c'eſt trop; certainement elle ne l'adore pas.

VERS 30.

Vivez avec Sévère ou mourez avec moi.

Cette troiſième apoſtrophe, cet empreſſement extrême de lui donner un mari, ne paraiſſent pas naturels. Tout cela n'empêche pas que cette ſcène ne ſoit écoutée avec un grand plaiſir. L'obſtination de *Polyeucte*, ſa réſignation, ſon tranſport divin plaiſent beaucoup. Ceux qui aſſiſtent au ſpectacle étant perſuadés, pour la plupart, des vérités qui enflamment *Polyeucte*, ſont ſaiſis de ſon tranſport : ils ne ſont pas fort attendris, mais ils s'intéreſſent à la ſituation.

V. 32.

Mais de quoi que pour vous notre amour m'entretienne,
Je ne vous connais plus ſi vous n'êtes chrétienne.

De quoi que notre amour m'entretienne pour vous. Ce vers eſt un barbariſme. *Un amour qui entretient et qui entretient pour ! et de quoi qu'il entretienne !* Il n'eſt pas permis de parler ainſi.

V. 37.

Mais s'il eſt inſenſé vous êtes raiſonnable.

Ce vers eſt du ſtyle de la comédie.

V. 46.

. . . Elle changera, par ce redoublement,
En injuſte rigueur un juſte châtiment.

Il eſt triſte que *redoublement* ne puiſſe ſe dire

en cette occaſion ; le ſens eſt beau. Mais on n'a jamais appelé *redoublement* la mort d'un mari et d'une femme.

VERS 52.

Un cœur à l'autre uni jamais ne ſe retire.

Ces maximes générales conviennent peu à la douleur. C'eſt-là parler de ſentimens ; ce n'eſt pas en avoir. Comment ſe peut-il faire que cette ſcène ne faſſe jamais verſer de larmes ? N'eſt-ce point qu'on ſent que *Pauline* n'agit que par devoir, et qu'elle s'efforce d'aimer un homme pour lequel elle n'a point d'amour ? D'ailleurs, elle parle ici de déſunion après avoir parlé de *redoublement* de mort qui les ſépare.

V. 62.

Peux-tu voir tant de pleurs d'un œil ſi détaché ?

Le cœur peut être détaché, mais l'œil ne l'eſt pas.

V. 68.

Que tout cet artifice eſt de mauvaiſe grâce !

eſt du ſtyle de la comédie.

V. 71.

Après avoir tenté l'amour et ſon effort.

Cela n'eſt ni d'un français exact, ni d'un français agréable.

VERS 74.

Vous vous joignez enſemble ! Ah ! ruſes de l'enfer !
Faut-il tant de fois vaincre avant que triompher ?

expreſſion pardonnable au perſonnage qui parle, mais qui n'eſt pas d'un ſtyle noble. *Enfer* ne rime avec *triompher* qu'à l'aide d'une prononciation vicieuſe ; grande preuve que l'on ne doit rimer que pour les oreilles.

V. 76.

Vos réſolutions uſent trop de remiſe ;

phraſe qui n'a point d'élégance. *Uſer de remiſe*, expreſſion proſaïque : *uſer* d'ailleurs ſuppoſe *uſage ;* une réſolution n'a point d'uſage.

V. 92.

Je le ferais encor ſi j'avais à le faire.

Ce vers eſt dans le Cid, et eſt à ſa place dans les deux pièces.

V. 96.

Adore-les ou meurs. — Je ſuis chrétien. — Impie,
Adore-les, te dis-je, ou renonce à la vie.

Renonce à la vie n'enchérit point ſur *mourir ;* quand on répète la penſée, il faut fortifier l'expreſſion.

V. 100.

Où le conduiſez-vous ? — A la mort. — A la gloire.

dialogue admirable et toujours applaudi.

SCENE IV.

VERS 7.

Vois-tu comme le fien des cœurs impénétrables?

Impénétrable n'eſt pas le mot propre ; il ſignifie *caché*, *diſſimulé*, *qu'on ne peut découvrir*, *qu'on ne peut pénétrer*, et ne peut jamais être mis à la place d'*inflexible*.

V. 18.

. . . Répandant votre ſang par votre propre main.

FELIX.

Ainſi l'ont autrefois verſé Brute et Manlie.

On eſt un peu ſurpris que cet homme ſe compare aux *Brutus* et aux *Manlius*, après avoir avoué les ſentimens les plus lâches.

V. 21.

Et quand nos vieux héros avaient du mauvais ſang
Ils euſſent pour le perdre ouvert leur propre flanc.

C'eſt une vieille erreur qu'en ſe feſant ſaigner on ſe délivrait de ſon mauvais ſang. Cette fauſſe métaphore a été ſouvent employée, et on la retrouve dans la tragédie de *Don Carlos* ſous le nom d'*Andronic*.

Quand j'ai du mauvais ſang je me le fais tirer.

On a dit que *Philippe II* a fait cette abominable plaiſanterie à ſon fils en le condamnant.

VERS 25.

Quand vous verrez Pauline, et que ſon déſeſpoir
Par ſes pleurs et ſes cris ſaura vous émouvoir.

Remarquez que nous employons ſouvent ce mot *ſavoir* en poëſie aſſez mal à propos : *J'ai ſu le ſatisfaire* pour *je l'ai ſatisfait ; j'ai ſu lui plaire* au lieu de *je lui ai plu*. Il ne faut employer ce mot que quand il marque quelque deſſein.

V. 31.

Romps ce que ſes douleurs y donneraient d'obſtacle ;
Tire-la, ſi tu peux, de ce triſte ſpectacle.

Romps, *tire-la*, mauvaiſes expreſſions. *Des douleurs qui donnent obſtacle*, eſt un barbariſme ; et *ce qu'ils donneraient d'obſtacle* eſt un barbariſme encore plus grand.

SCENE V.

V. 2.

Cette ſeconde hoſtie eſt digne de ta rage.

Ce mot *hoſtie* ſignifiait alors *victime*.

V. 5.

Ta barbarie en elle a les mêmes matières.

Ce vers eſt trop négligé, et n'eſt pas français. *Une barbarie qui a des matières* et *matières en elle*, cela eſt un peu barbare.

VERS 7.

Son ſang, dont tes bourreaux viennent de me couvrir,
M'a deſſillé les yeux, et me les vient d'ouvrir ;

pléonaſme.

V. 13.

Redoute l'empereur, appréhende Sévère.

D'où ſait-elle que *Félix* a ſacrifié *Polyeucte* à la crainte qu'il a de *Sévère?* eſt-ce une révélation ?

V. 25.

Le faut-il dire encor ? Félix, je ſuis chrétienne.

Ce miracle ſoudain a révolté beaucoup de gens. *Quodcumque oſtendis mihi ſic, incredulus odi.* Mais le parterre aimera long-temps ce prodige ; il eſt la récompenſe de la vertu de *Pauline ;* et s'il n'eſt pas dans l'hiſtoire, il convient parfaitement au théâtre dans une tragédie chrétienne.

V. 27.

Le coup à l'un et l'autre en ſera précieux,
Puiſqu'il t'aſſure en terre en m'élevant aux cieux.

T'aſſure en terre n'eſt pas français. Il veut dire, *affermit ton pouvoir ſur la terre.*

SCENE DERNIERE.

La pièce ſemble finie quand *Polyeucte* eſt mort. Autrefois quand les acteurs repréſentaient les Romains avec le chapeau et une cravate, *Sévère* arrivait le chapeau ſur la tête, et *Félix* l'écoutait chapeau bas, ce qui feſait un effet ridicule.

VERS 2.

Eſclave ambitieux d'une peur chimérique,
Polyeucte eſt donc mort ! et par vos cruautés
Vous penſez conſerver vos triſtes dignités ?

D'où ſait-il que *Félix* a immolé ſon gendre à la peur mépriſable qu'il avait de *Sévère?* Ce *Sévère* ne pouvait le ſavoir, à moins que *Polyeucte*, par un ſecond miracle, ne le lui eût révélé. Le reſte eſt fort juſte et fort beau ; il doit être irrité que *Félix* n'ait pas déféré à ſa noble prière.

V. 24.

Je cède à des tranſports que je ne connais pas.

Ce nouveau miracle n'eſt pas ſi bien reçu du parterre que les deux autres ; il ne faut pas ſur-tout prodiguer coup ſur coup les prodiges de même eſpèce. Quand on pardonnerait la converſion incroyable de ce lâche *Félix*, on

n'en ſerait pas touché, parce qu'on ne s'intéreſſe pas à lui comme à *Pauline*, et qu'il eſt même odieux.

VERS 25.

Et par un mouvement que je ne puis entendre,
De ma fureur je paſſe au zèle de mon gendre.

Comprendre ſemblerait plus juſte qu'*entendre*.

V. 29.

Son amour épandu ſur toute la famille,
Tire après lui le père auſſi-bien que la fille.

Tirer après ſoi eſt devenu bas avec le temps.

V. 42.

De pareils changemens ne vont point ſans miracle.

Des changemens ne *vont* point. On mène une vie innocente, et non pas *avec innocence*. Mais *j'approuve que chacun ait ſes dieux*, et *ſervez votre monarque*, reçoivent toujours des applaudiſſemens. La manière dont le fameux *Baron* récitait ces vers, en appuyant ſur *ſervez votre monarque*, était reçue avec tranſport. Pluſieurs n'approuvent pas que *Sévère* diſe à *Félix : Gardez votre pouvoir*, *reprenez-en la marque*, parce que ce n'eſt pas lui qui donne les gouvernemens, et que *Félix* n'a pas quitté le ſien ; il n'appartient qu'à l'empereur de parler ainſi.

VERS 45.

Ils mènent une vie avec tant d'innocence,
Que le ciel leur en doit quelque reconnaiſſance;

eſt trop du ſtyle familier, et d'ailleurs cela n'eſt pas français, comme on l'a déjà dit.

V. 47.

Se relever plus forts plus ils ſont abattus,
N'eſt pas auſſi l'effet des communes vertus.

Se relever n'eſt pas l'effet; cela n'eſt pas exact, mais c'eſt une licence que je crois permiſe.

V. 52.

J'approuve cependant que chacun ait ſes dieux.

Ce vers eſt toujours très-bien reçu du parterre. C'eſt la voix de la nature.

V. 53.

Qu'il les ſerve à ſa mode,

eſt du ſtyle comique; *à ſon choix* eût peut-être été mieux placé.

V. 56.

Je n'en veux pas ſur vous faire un perſécuteur.

Il y avait auparavant *en vous;* cela paraiſſait un contre-ſens; il ſemblait que ce fût *Félix* chrétien qui pût être perſécuteur. *Corneille* corrigea *ſur vous*, mais c'eſt une faute de langage; on perſécute un homme et non *ſur* un homme.

VERS 65.

Nous autres, béniſſons notre heureuſe aventure.

Notre heureuſe aventure, immédiatement après avoir coupé le cou à ſon gendre, fait un peu rire ; et *nous autres* y contribue.

L'extrême beauté du rôle de *Sévère*, la ſituation piquante de *Pauline*, la ſcène admirable avec *Sévère*, au quatrième acte, aſſurent à cette pièce un ſuccès éternel. Non-ſeulement elle enſeigne la vertu la plus pure, mais la dévotion, et la perfection du chriſtianiſme. Polyeucte et Athalie ſont la condamnation éternelle de ceux qui, par une jalouſie ſecrète, voudraient proſcrire un art ſublime dont les beautés n'effacent que trop leurs ouvrages. Ils ſentent combien cet art eſt au-deſſus du leur ; ne pouvant y atteindre, ils le veulent proſcrire, et par une injuſtice auſſi abſurde que barbare, ils confondent *Tabarin* et *Guillot Gorju* avec St *Polyeucte* et le grand-prêtre *Joad*.

Dacier, dans ſes Remarques ſur la poëtique d'*Ariſtote*, prétend que *Polyeucte* n'eſt pas propre au théâtre, parce que ce perſonnage n'excite ni la pitié, ni la crainte ; il attribue tout le ſuccès à *Sévère* et à *Pauline*. Cette opinion eſt aſſez générale ; mais il faut avouer auſſi qu'il y a de très-beaux traits dans le rôle de *Polyeucte*, et qu'il a fallu un très-grand génie pour manier un ſujet ſi difficile.

Fin du Tome premier.

TABLE

TABLE

DES PIECES

CONTENUES DANS CE VOLUME.

Avertissement des Editeurs. Page 3

A messieurs de l'académie françaiſe. 4

Avertiſſement du commentateur. 6

REPONSE *à un détracteur de Corneille.* 10

REPONSE *à un académicien.* 12

SENTIMENT *d'un académicien de Lyon, ſur quelques endroits des Commentaires de Corneille.* 21

REMARQUES *ſur les diſcours de Corneille, imprimés à la ſuite de ſon théâtre, tome VIII de l'édition in-4° publiée par M. de Voltaire en 1774.* 35

PREMIER DISCOURS. *Du poëme dramatique.* ibid.

SECOND DISCOURS. *De la tragédie.* 53

TROISIEME DISCOURS. *Des trois unités, d'action, de jour et de lieu.* 66

REMARQUES *ſur la Vie de Pierre Corneille, écrite par Bernard de Fontenelle, ſon neveu.* 73

REMARQUES *ſur Médée.* 81

REMARQUES *ſur l'épître dédicatoire de Corneille, à monſieur P. T. N. G.* 92

REMARQUES *ſur Médée, tragédie, 1635.* 95

REMARQUES *ſur l'examen de Médée par Corneille.* 123

PREFACE *du commentateur ſur le Cid.* 124

DEDICACE *de la tragédie du Cid, à madame la ducheſſe d'Aiguillon, &c.* 144

Fragment de l'hiſtorien Mariana, allégué par Corneille dans l'avertiſſement qui précède la tragédie du Cid. 145

Perſonnages, &c. 146

REMARQUES *ſur le Cid, tragédie, 1636.* 147

REMARQUES *ſur les Obſervations de M. de Scudéri, gouverneur de Notre-Dame de la Garde ſur le Cid.* 204

REMARQUES *ſur la lettre apologétique, ou réponſe du ſieur P. Corneille aux Obſervations du ſieur de Scudéri, ſur le Cid.* 211

PREUVES *des paſſages allégués dans les obſervations ſur le Cid par M. de Scudéri, adreſſées à meſſieurs de l'académie françaiſe, pour ſervir de réponſe à la lettre apologétique de M. Corneille.* 214

REMARQUES *ſur la lettre de M. de Scudéri à l'académie françaiſe.* 215

REMARQUES *ſur les Sentimens de l'académie françaiſe ſur la tragi-comédie du Cid.* 216

REMARQUES *à l'occaſion des Sentimens de l'académie ſur les vers du Cid.* 222

EXCUSE *à Ariſte.* 242

RONDEAU. 247

Avertiſſement du commentateur ſur la tragédie de Cinna. 249

Epître dédicatoire à M. de Montauron. 250

EXTRAIT *du livre de Sénèque le philoſophe, dont le ſujet de Cinna eſt tiré.* (*Page 370, édition in-4°.*) 253

LETTRE *de M. Balzac à M. Corneille.* 257

REMARQUES *ſur Cinna, tragédie, 1639.* 262

REMARQUES *ſur l'examen de Cinna, imprimé par Corneille à la ſuite de ſa tragédie.* (*Page 488, tome premier de l'édition in-4°.*) 350

LES HORACES, *tragédie repréſentée en 1641. Préface du commentateur.* 353

REMARQUES *ſur l'épître dédicatoire de Corneille au cardinal de Richelieu.* 354

REMARQUES *ſur la tragédie des Horaces.* 358

POLYEUCTE, *tragédie, 1643.* 430

REMARQUES *ſur l'épître dédicatoire à la reine régente.* 432

REMARQUES *ſur Polyeucte, tragédie.* 433

Fin de la Table du tome premier.

Universitas

a39003 002350667b

CE PQ 2070
1785A V065
C00 VOLTAIRE, FR OEUVRES CO
ACC# 1353116

U D' / OF OTTAWA
COLL ROW MODULE SHELF BOX POS C
333 02 07 10 07 09 1